

# **O Diário Gráfico enquanto lugar de pensamento para a Ilustração**

**Um estudo sobre a construção  
de identidade individual e colectiva  
a partir do Jardim de São Lázaro.**

---

201501426

LUCIANA BASTOS GOMES

ORIENTADOR:

PROFESSOR DOUTOR RUI PAULO VITORINO DOS SANTOS

MDGPE | MESTRADO EM DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAIS

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO, SETEMBRO DE 2017.

**M**  
**2017**



*Observadora e observados.  
Jardim de São Lázaro,  
janeiro de 2017. Fotografia  
de Irina Pereira.*

## Agradeco

A minha mãe Celmene por a cada dia confiar nas minhas andanças;  
a meu pai Francisco pelo gosto às coisas simples do tempo e da natureza; ao horizonte do planalto central e seu verde, vermelho-terra e céu; a oportunidade de estar na cidade do Porto e suas águas;  
a oportunidade de ter vivido no bairro do Bonfim, suas histórias e identidades; ao orientador Rui Vitorino pelo ótimo trabalho e apoio; as mulheres incríveis que cruzam meu caminho, dentre elas: Bárbara pelas andanças sem rumo mas com muita conversa sobre vida, a dissertação e o universo; Najla e Lorena pela irmandade, companheirismo e partilha de transformações pelo trajeto do mestrado; Manu por ter cruzando o atlântico duas vezes, me escutado, estado comigo e pela revisão da dissertação;  
e também aos amigos: Santiago, pelo companheirismo, transformações e a confiança mútua; a Sara, Enzo e Evandro, pela amizade e descontração necessária; a Simão e Joana, pela amizade e apoio; a Duda e Rita, pela iniciação à meditação.

# Resumo

*Diário Gráfico*

*Ilustração*

*Identidade de gênero*

*Espaço Público*

*Autoetnografia*

*Processo criativo*

Atualmente a discussão acerca da subjetividade e da presença de designers e ilustradores como sujeitos envolvidos afetivamente e ativamente com o processo de trabalho tem ganhado visibilidade. Os processos de um pensamento visual para comunicação vão além do “resolver problemas” como um fim e cada vez mais as atividades de criar e comunicar propõem abordagens que impulsionem a reflexão. Para refletir sobre os processos de pensamento para a ilustração, convoco o Diário Gráfico como suporte e lugar de reflexão motivada pelo sentimento de incômodo ao vivenciar, enquanto mulher, um local público muito masculino: O Jardim de São Lázaro, na cidade do Porto. Deste modo, iniciou-se um processo autoetnográfico de percepção do espaço que carrega em si a subjetividade e envolvimento íntimo para com o processo de criação. Conceitualmente traçou-se um percurso que se inicia pela abordagem da presença da ilustradora pelo viés sensível da fenomenologia, encaminha-se para a observação do externo pela compreensão dos conceitos de espaço, lugar e território, e recai na reflexão de questões sociais e culturais que permeiam a identidade de gênero e o espaço público.

A presença no jardim a fins de registrar em desenho permitiu vivenciar diferentes situações e, enquanto alimentava o trajeto investigativo conceitual, o desenho também passou por um caminho que foi do desenho-observação para o desenho-memória chegando ao desenho-ilustração. Assim, desenho e reflexão crítica caminharam juntos, cada um em seu processo de transformação, para enfim chegar a uma temática insurgida de todo o processo: O corpo da mulher enquanto memória. Assim, esta dissertação reacende a discussão sobre autoria e identidade na ilustração, valorizando os processos de criação e reflexão. Demonstrou-se que no campo da subjetividade e criatividade, mais do que ter um assunto como encerrado, o caminho do pensamento está mais para a abertura de novas possibilidades. É mais movimento e cada vez menos, fim.

# Abstract

*Graphic Diary*

*Illustration*

*Gender Identity*

*Public Space*

*Auto Ethnography*

*Creative Process*

Nowadays the discussion about the subjectivity and the presence of designers and illustrators affectively and actively involved with the work process has gained visibility. The processes of visual thinking for communication go beyond the “problem solving” as a final goal and increasingly the activities of creating and communicating propose approaches that drive to reflection. To reflect on the thought processes for illustration, I call the Graphic Diary as a support and place of reflection motivated by the feeling of discomfort when experiencing, as a woman, a very masculine public place: Jardim de São Lázaro, in the city of Porto. In this way, an autoethnographic process of perception of space began, which carries within itself the subjectivity and intimate involvement with the creation process. Conceptually, a path that begins by approaching the presence of the illustrator through the sensitive bias of the concepts of phenomenology, is traced to the observation of the external by the comprehension of the concepts of space, place and territory, and which leads to the reflection about social and cultural issues that permeate gender identity and public space.

The presence in the garden, in order to record in drawing, allowed to experience different situations and, while feeding the conceptual investigative path, the drawing also went through a way that went from observation drawing to memory drawing, and finally to illustration. Thus, drawing and critical reflection walked together, each one in its process of transformation, in order to ultimately arrive at an insurgent theme of the whole process: Woman’s body as memory. Thus, this dissertation rekindles the discussion about authorship and identity in the illustration, valuing the processes of creation and reflection. It has been demonstrated that in the field of subjectivity and creativity, rather than having a subject as closed, the path of thought is more to the opening of new possibilities. It is more movement and less end.

# Índice

<b>INTRODUÇÃO</b>	07
<b>1. O FENÔMENO E PENSAMENTO PARA ILUSTRAÇÃO</b>	17
1.1. O corpo sensível e a percepção	22
1.2. Corpo mediador, onde reside a imaginação criativa	27
1.3. O corpo que comunica, materialidade enquanto linguagem	30
1.4. O caderno como registro de possibilidades visuais e percepções de mundo	33
<b>2. PERCEBER O LUGAR, O JARDIM DE SÃO LÁZARO</b>	42
2.1. Aspectos físicos e culturais nas relações de espaço no Jardim de São Lázaro	49
2.2. A mulher ausente	67
<b>3. O MEU CORPO E O DESENHO:</b>	
<b>INTERFACE ENTRE SUJEITO E O MUNDO</b>	80
3.1. O princípio – O desenho observação.	85
3.2. Desenho de memória (o que perpassa meu corpo)	93
3.3. O desenho ilustração	100
<b>CONCLUSÕES</b>	108
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	119
<b>ANEXOS</b>	122
<b>APÊNDICE</b>	130

# Introdução

*“A viagem é sempre na mesma direção,  
a aparência disfarça os cenários que  
se visitam, mas a viagem é contínua,  
até ao interior de mim mesma.  
Estamos em movimento e o tempo  
dedicado ao caderno de viagem é a  
margem de tempo para a reflexão”  
(SANTOLAYA, 2008: 58)*

A presente dissertação partiu de uma motivação que veio da curiosidade e do desconforto. A curiosidade surgiu quando li em um artigo do blogue ‘Portoalities’ que o Jardim São Lázaro, em sua inauguração, homenageou as mulheres do Porto. Claramente a homenagem não era a todas as mulheres, mas, especificamente às mulheres de classe alta da cidade.

O passeio de São Lázaro, como descrito por Sara Riobom em seu artigo, era frequentado pela burguesia e tinha regras claramente elitistas e de exclusão de classes mais baixas:

*“em 1838, por decreto da Câmara Municipal do Porto, foi deliberado um regulamento que estipulava ‘não somente a conservação do jardim, mas também a manutenção, dentro do espaço, de uma patrulha, para garantir o escrupuloso cumprimento das instruções mencionadas’, nomeadamente, a interdição a entrada de ‘mendigos de ambos os sexos, homens com carretos às costas, crianças não acompanhadas e a toda a pessoa que, por seu traje menos decente, possa pertencer às classes indicadas’”. (RIOBOM, 2016: s/p)*

Esta descoberta levou-me a uma imagem tão distante do que percebia ser a minha visão de realidade do jardim que me motivou a

escolhê-lo como o ‘lugar’ de minha investigação. O desconforto que sempre senti, como mulher, ao atravessar o jardim, foi também uma das forças motivadoras e fonte de curiosidade que o passado deste mesmo lugar me causara.

Sendo assim, procurei compreender o porquê do meu desconforto e o porquê da não permanência de outras mulheres no jardim, definindo-se assim, um objetivo e um desafio: perceber as mulheres ausentes deste espaço e como ilustrar / representar o que não está presente.

Estar presente em um lugar que carrega o peso da vigilância sobre o corpo feminino e que claramente mostra ser um local dominado pela presença masculina, e todos os simbolismos que isso acarreta, me motivou a investigar como o pensamento visual para a ilustração pode, através de processos metodológicos reflexivos, comunicar o que se passa no lugar ‘Jardim de São Lázaro’ sob a perspectiva de uma mulher a tentar reconhecer e representar, através do pensamento para a ilustração, as mulheres ausentes.

Meus objetivos ao me basear em teorias diversas, que foram desde a comunicação, arquitetura, geografia e sociologia, bem como na prática da observação em campo, foram compreender os processos de um pensamento visual que permita a inclusão da subjetividade do ilustrador para uma comunicação que, de acordo com os preceitos do design contemporâneo, vá além do “resolver problemas” como algo que se encerra, mas que seja capaz de questionar e mostrar novas abordagens.

Para a análise das minhas próprias experiências no jardim e decodificação do que por mim era percebido, utilizei o suporte ‘caderno de registros visuais’. O desenho como processo de percepção se mostrou a principal interface entre meu corpo presente e o contexto do jardim.

O Diário Gráfico, ou caderno de viagem, como comumente é chamado, objeto de estudo de onde emerge a reflexão para esta dissertação, por si só é um objeto interdisciplinar. Lugar de expansão do olhar e



de produção de conhecimento, permite não só registrar em desenhos o que é visto, mas também repensar, visitar e reinventar realidades através de uma percepção subjetiva. Tanto em âmbito gráfico quanto intelectual, a atitude de desenhar e de nos colocarmos realmente atentos ao lugar onde estamos inseridos, estimula a criatividade e conduz à experimentação visual e reflexão sobre as relações interpessoais nos espaços públicos.

Atualmente o design têm vivenciado um retorno ao “feito à mão” após ter passado por um período de exaltação e experimentações técnicas em âmbito digital. A “nostalgia pelo autêntico e humano” (RICHARDS, 2012: 14) após a “sobre-digitalização no comércio e nas comunicações” (*Idem*) retomou a discussão sobre o uso do diário gráfico enquanto espaço de pensamento bem como o valor do desenho *in situ* enquanto ação que “aumenta a capacidade do designer para ver e pensar criativamente” (*Ibidem*). Mas não só no campo das artes, design e comunicação a discussão sobre o diário gráfico ganha espaço de reflexão. Dentro do contexto pós-moderno<sup>1</sup>, investigadores no campo dos estudos sociais, culturais, da arte e do design vêm colocando o desenho e a antropologia em diálogo, como por exemplo: Karina Kuschnir, Ruth Rosengarten<sup>2</sup>, Sara Pink, Eduardo Salavisa<sup>3</sup> e Manuel João Ramos<sup>4</sup>.



**FIG. 1 e 2** Páginas do diário *Secrets and Lies* de Ruth Rosengarten, 1996.

1 O pós-modernismo, para os estudos culturais e sociais, traz a descentralização das narrativas e dos sujeitos contemporâneos, que saem da visão até então centralizada na Europa (colonizadora) e vai para os sujeitos ativos e nativos como fonte do conhecimento (colonizados). “O projeto pós-colonial é aquele que, ao identificar a relação antagônica entre colonizador e colonizados, busca denunciar as diferentes formas de dominação e opressão dos povos” (ROSEVICS, 2017: 187)

2 Artista e historiadora, sua prática é heterogênea. Incluiu trabalho em estúdio, trabalho digital e curadoria.

3 “O desenho o interessa pelo seu carácter experimental e por ser mais um processo que um resultado. Por esta razão começou a interessar-se pelos Diários de Viagem, ou Gráficos, pelo registo sistemático do quotidiano, pelo seu carácter lúdico e simultaneamente didático. É professor no ensino secundário na Escola Secundária Pedro Nunes, em Lisboa” (SALAVISA, 2010: s/p). Disponível em <http://www.diariografico.com> (acedido a 5 de setembro de 2017).

4 No âmbito do 2º Simposio Internacional dos *Urban Sketchers* em Lisboa (2011), Manoel João Ramos ministrou o *workshop* de Etnografia Urbana com propósito de captar os relacionamentos sociais, desenhando de forma não intrusiva, impressões da cena pública. “O tráfego na rua é um processo

No ano de 2011, em decorrência do segundo encontro internacional dos *Urban Sketchers*<sup>5</sup> (USK), em Lisboa, Portugal, Kuschnir, antropóloga já adepta do desenho, iniciou um projeto de investigação que aborda “‘desenhativamente’ a antropologia” e não “antropologicamente o desenho” (2016), como ela mesma coloca. Investigar o desenho por este ângulo em um contexto antropológico afirma o valor do desenho enquanto prática etnográfica para além das coletas de dados que envolvem escutar e escrever, trazendo um contributo que “não se trata de um olhar neutro, mas de um olhar que se vai construindo no processo de formação do pesquisador” (KUSCHNIR, 2014: 28). Kuschnir desenvolveu então uma proposta de ensino com objetivo de “mostrar aos alunos que antropologia e desenho são modos de ver e também modos de conhecer o mundo. Colocar esses dois universos em diálogo permite, na minha hipótese de pesquisa, um enriquecimento mútuo” (*Idem*).



FIG. 3 e 4 Páginas de diários de Eduardo Salavisa, 2006 e 2011.

Sendo assim, a linha de investigação desta dissertação segue na mesma direção da de Kuschnir no sentido de valorizar a experiência de desenhar e o processo de vivência e reflexão “do durante” mais do que os resultados finais. Ainda que sempre se chegue a resultados, é no pensamento sobre o trajeto até eles onde encontram-se grandes achados, que no caso desta dissertação, são de objetivos voltados à ilustração e autoria enquanto busca da própria identidade a partir da minha relação com o mundo e o espaço escolhido.

contínuo de negociação, conflito e apropriação de espaço público nas áreas urbanas, em que os peões são os glóbulos que alimentam a vida nas cidades” (RAMOS, 2012: 102)

5 “An all-volunteer nonprofit dedicated to fostering a global community of artists who practice on-location drawing. Our mission is to raise the artistic, storytelling and educational value of on-location drawing, promoting its practice and connecting people around the world who draw on location where they live and travel”. Disponível em <http://www.urbansketchers.org> (acedido a 5 de setembro de 2017).

Portanto, quando se fala do processo de trabalho que envolveu desenhar o Jardim de São Lázaro, mesmo que inserido em um processo de desenho etnográfico, este iniciou-se pela observação de um sentimento. E é também pelo interesse inicial advir de um sentido tão íntimo e pessoal que esta dissertação será escrita, em sua grande maioria, em primeira pessoa, fazendo jus também à grande procura pela identidade enquanto mulher, ilustradora, comunicadora e imigrante.

Deste modo, realizando um movimento inicial de dentro para fora, o gatilho era o incômodo que residia em minha relação com as configurações de uso do Jardim e suas negociações implícitas. A vivência e observação através do desenho, neste contexto, surgem como ferramentas para fazer-me compreender as relações no jardim, a começar por minha própria relação de conflito vivenciada. Questões estas expressas por Manuel João de Ramos, em *Urban Sketchers em Lisboa: desenhando a cidade* (2012)<sup>6</sup> e Nécio Turra Neto em *Espaço e Lugar no debate sobre Território* (2015)<sup>7</sup>, leitura do campo da geografia, onde foi possível encontrar respostas para muitas questões, mais uma vez ressaltando o caráter interdisciplinar que emerge do ato de se colocar em espaços públicos com propósito de perceber através do desenho.

Portanto, sendo o interesse investigativo inicial de cunho subjetivo (sentimento de incômodo), além do campo da etnografia, que de forma geral abrange esta investigação, e seguindo o caráter interdisciplinar deste processo, os estudos iniciais pautaram-se na fenomenologia a fim de compreender processos subjetivos que intensificam e significam a percepção individual de mundo e acabam por abrir caminho a descobertas sociais e coletivas que se ligam, em um ciclo contínuo de reflexão, intimamente à descoberta de uma

---

6 “O tráfego de rua é um processo contínuo de negociação, conflito e apropriação de espaço público nas áreas urbanas, em que os peões são os glóbulos que alimentam a vida nas cidades. De que modo é que as pessoas que utilizam a rua se relacionam umas com as outras, como é que se adaptam ao ambiente, e como negociam a suas diferentes necessidade de mobilidade?” (RAMOS, 2012: 102).

7 “É no lugar que vemos emergir territórios, onde identidade e diferença se confrontam e se relacionam, mediadas pela materialidade, onde as diferentes formações de espaço negociam sua primazia e os sentidos atribuídos à materialidade e aos outros” (NETO, 2015: 55).

identidade própria. Os desenhos como arquivo, registro e memória constituem os vestígios da vivência como sentimento e evidenciam um período de existência no espaço observado.

Sendo assim, este trabalho foi dividido em três capítulos, que têm como objetivo atender às necessidades teóricas para o fortalecimento das análises da experiência em campo e dos processos de desenvolvimento do desenho e pensamento voltado à ilustração. Resumidamente, a primeira parte da dissertação aborda conceitos teóricos e filosóficos no campo do *corpo sensível*, a segunda parte aborda a vivência no jardim por um enfoque mais metodológico e pragmático e a terceira parte aborda o trajeto do desenho no diário gráfico enquanto processo de pensamento e sua evolução de sentido. Os desenhos do diário gráfico na segunda parte da dissertação entram para ilustrar o que é discutido no texto teórico, enquanto que na terceira parte da dissertação são o próprio objeto de estudo e análise. Assim, segue breve resumo das questões e linhas teóricas de cada capítulo:

No capítulo um, **O fenômeno e pensamento para ilustração**, tratou-se do ser sensível, partindo da perspectiva filosófica colocada por Merleau Ponty sobre a percepção a partir do corpo que se relaciona e se envolve afetivamente com o mundo, trazendo, por isso, diferentes versões de mundo quanto olhos que o vê. Por essa abordagem, Joana Quental discorre em sua tese sobre a autoria e interpretação no processo de pensamento para a ilustração, de modo que, devido à relação particular e diversa entre sujeito e mundo, onde cada um percebe e interpreta a experiência vivida de acordo com sua sensibilidade, também imprime no trabalho de cada ilustrador sua subjetividade criadora. Tal abordagem fenomenológica alinhou-se ao âmbito do diário gráfico enquanto lugar de pensamento e desenvolvimento de um diálogo particular e subjetivo que proporcionou a transcendência do eu, sentimento, para o outro social, que se reflete no eu e vice-versa.

Para acompanhar o trajeto da percepção sensível, o capítulo foi dividido em três partes (**1.1 O corpo sensível e a percepção; 1.2. Corpo mediador**, onde reside a imaginação criativa e, **1.3. O corpo que comunica**, materialidade enquanto linguagem) que percorrem a percepção do corpo que acolhe o que vê; passa pela mediação interna, que ordena e significa; e chega à comunicação e materialização em imagem. Para este trajeto, foi posto em diálogo Quental e a autora Fayga Ostrower em *Criatividade e Processos de Criação (2001)*, relacionando processos de pensamento para a ilustração por um viés filosófico e os processos de criação que, naturalmente, se convergem e se fundem em um só processo.

Por fim, após as explanações teóricas, no subcapítulo **1.4. O caderno como registro de possibilidades visuais e percepções de mundo**, há o exemplo de três diários gráficos, de diferentes artistas, escolhidos por similaridade temática (cadernos de viagem feitos por mulheres) e que de certa forma, abordam a experiência vivida por um viés ora mais etnográfico, ora mais sensível.

O capítulo dois, **Perceber o lugar, o Jardim de São Lázaro**, é dedicado a compreender as questões que vão além do espaço físico do jardim, mas que *residem* nas significações sociais do espaço urbano. Para tal, foi necessário compreender os conceitos de espaço, lugar e território, colocados por Neto, por uma perspectiva de análise das relações sociais que compõem o espaço. Estes conceitos abriram caminho para melhor compreensão destas relações sociais que já eram percebidas no jardim, bem como facilitaram a leitura da paisagem urbana seguindo o método de análise semiótica colocado por Maziero e Bonametti (2016). Este estudo, a partir das minhas experiências enquanto mulher naquele espaço, proporcionou o esclarecimento sobre o sentimento de não pertencimento àquela esfera pública a partir do momento em que me coloquei em alteridade, ou seja, sabendo da minha percepção, procurei olhar de forma externa ao todo, colocando-me no lugar do outro, pois a forma que existo ali reflete a forma que existo para o outro social.

Assim, no capítulo dois, procurou-se responder as questões: “O que torna um espaço físico um lugar? Será o meu incomodo individual (como sinto o lugar) fruto da maneira que compreendo os signos que a mim chegam pela comunicação coletiva de quem ocupa e utiliza aquele espaço? Qual seria a perspectiva mais adequada: a observação do espaço deve partir da observação dos indivíduos e como estes transformam o lugar ou seriam os aspectos físicos de um lugar que influenciam o comportamento dos indivíduos?

Para respondê-las e como processo metodológico, no subcapítulo

### **2.1. Aspectos físicos e culturais nas relações de espaço no**

**Jardim de São Lázaro**, analisou-se o a percepção e experiência em campo seguindo os três níveis de análise de Maziero e Bonametti: Qualitativo Icônico (aspectos sensoriais iniciais), *Singular Indicativo* (semântico) e Convencional Simbólico (identidade do lugar pelas convenções coletivas). Estes níveis de análise objetivaram desvendar signos e estabelecer a comunicação entre espaços, lugares e territórios implícitos no jardim e o que era apreendido, trazendo com isto achados sólidos que trouxeram a presença do personagem principal do jardim: **A Mulher Ausente**. Esta personagem, a qual foi dedicado o subcapítulo **2.2.**, de mesmo título, reflete a identidade da própria autora no lugar Jardim de São Lázaro e comunica, através de sua ausência, questões sociais e culturais inerentes à identidade do jardim, sendo a sua descoberta fundamental para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a mulher e os espaços públicos e as relações de poder patriarcais, sendo este processo do pensamento o combustível criativo para a temática que veio a ser abordada enquanto ilustração em última instância do desenho no diário gráfico.

O capítulo três, **O meu corpo e o desenho: interface entre eu e o mundo**, voltou-se ao caminho do desenho dentro do percurso traçado pelo pensamento para a ilustração. Neste capítulo os desenhos feitos são o objeto de análise. Os considerando parte do processo, foram analisados enquanto resultados, tarefas ou estratégias para as necessidades que naturalmente surgiam durante a vivência no jardim e após a reflexão crítica gerada pela vivência

e extendida pelo estudo interdisciplinar exposto e desenvolvido durante os capítulos anteriores da tese. Analisando o diário gráfico como um todo, desde o início das anotações em texto e desenho foi observado a evolução do desenho em três tipos:

- **Desenho de observação**, que marcou um período inicial de reconhecimento do local e de inserção no espaço, sendo o uso do desenho uma escolha que proporcionou estar de corpo presente e atento, permitindo a partir disto, algumas interações que iniciaram o processo de desvendamento do conflito entre identidades no jardim. Assim, abriu-se ao reconhecimento dos personagens e sistematizou um caminho de procura, atuando, portanto, como tarefa desbloqueadora, que devido aos próprios acontecimento em campo levou ao desenho de memória.
- **Desenho de memória**, que surgiu quando o corpo, disponível no espaço, vivenciou a troca de relações que o perpassa em um determinado período de tempo. Impedido de apenas observar e registrar em desenho, o corpo, ocupado no ato de vivenciar uma situação, interpreta e repensa o que vivenciou durante o registro pós-experiência. Neste movimento, entra em ação a memória e a interpretação, dado início a um tipo de desenho que, ao demonstrar traços interpretativos de uma situação, começa a se aproximar do que é a ilustração, bem como desde já evidencia a presença e subjetividade de quem o produziu, confirmando a hipótese colocada na tese de Quental, por exemplo.
- **Desenho ilustração**, que, por fim, considerando o caminho iniciado nesta dissertação, fecha o ciclo do pensamento para a ilustração fruto do processo de aproximação e inserção no Jardim de São Lázaro. Um desenho que foi estimulado pela imaginação e reflexão tanto sobre a personagem da mulher ausente, estudada no subcapítulo 2.1., quanto sobre a análise dos desenhos de memória e o que deles se sobressaíram. Emergiu,

enquanto processo criativo, do desejo, ativado pelo pensamento sobre todo o processo, de trabalhar uma temática a ser desenvolvida enquanto ilustração: **O corpo enquanto memória**. Este tipo de desenho vem, então, totalmente “de dentro”, pautado em um material interno emergido de um contexto externo. Neste tipo de produção há uma materialidade que busca comunicar, seguindo a capacidade da ilustração, o que não é óbvio. Formas simbólicas de origem interna e sensível, são transmutadas de maneira a comunicar em linguagem visual, acompanhada ou não de texto.

Durante a análise dos três tipos de desenhos que acompanharam o processo, foram retomados os conceitos e descobertas estudados em toda a dissertação, fechando um ciclo de reflexão a nível de pensamento para a ilustração a partir de uma abordagem “sensível-etnográfica” que utiliza o desenho como força motriz. No entanto, o trabalho não se encerra enquanto processo, sendo estas reflexões o início e porta de entrada a novas possibilidades no âmbito gráfico-visual, ou mesmo, de possíveis ações, sejam no espaço público ou no espaço de um livro ilustrado, por exemplo.



# 1. O fenômeno e pensamento para ilustração.

---

*Criar representa uma intensificação do viver, (...) e, em vez de substituir a realidade, ela é a realidade. O indivíduo configura o seu caminhar criando formas, dentro de si e em redor de si. Ele se procura nas formas da imagem criada, nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Certamente, chegará ao seu destino. Encontrando, saberá o que buscou. (OSTROWER cit. por ARBACH, 2007: 8)*

Desde o início ficou claro que, para este trabalho de campo, a metodologia visual seria uma das principais áreas de pesquisa para compreender o processo de pensamento voltado à ilustração e sua materialização enquanto comunicação.

Para compreender o meu trabalho de observação no jardim foi preciso compreender como atuo e penso enquanto ser a perceber os fenômenos que ali acontecem, ora interagindo com meu corpo, ora não.

Utilizar o desenho como ferramenta de registro da vida se mostrou mais do que uma ferramenta para armazenar fenômenos, mostrou-se também como registro de uma forma de pensamento e percepção através de imagens. A maneira como escolhi representar o que observava não só conta factos ocorridos mas evidencia como, em termos de percepção, o meu corpo individual se envolve afetivamente com o microcosmos do jardim e como, em última instância, se comunica.

Deste modo, estudar e entender os conceitos da Fenomenologia<sup>8</sup> e suas relações com o ato de ilustrar (comunicar-se através da forma *imagem*) se mostrou o principal caminho conceitual para o entendimento do processo de pensamento voltado à ilustração, onde, no caso desta dissertação, tenho como objeto “externo” de observação o Jardim de São Lázaro<sup>9</sup>, e seus fenômenos, e como objeto “interno” de observação a presença da minha subjetividade na maneira de perceber e representar uma realidade sentida pelo meu corpo.

---

8 “A fenomenologia é o estudo dos fenômenos. Entendem-se por fenômenos (Peixoto, 2003): todas as coisas materiais que percebemos e tocamos; as coisas naturais estudadas pelas ciências da natureza (física, química, astronomia, biologia...); as coisas ideais, aquilo que é estudado pela matemática (números, figuras geométricas, conceitos como identidade, necessidade...), e as coisas criadas pela cultura, pela ação e prática humanas (crenças, valores morais, artes, técnicas, instituições sociais e políticas)” (PEIXOTO, 2012: 1).

9 O Jardim de São Lázaro, como é conhecido, localiza-se na cidade do Porto, zona de Santo Idelfonso, próximo à Biblioteca Municipal e a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É o mais antigo jardim público da cidade, inaugurado em 1834.

Antes de ingressarmos nos conceitos fenomenológicos e suas relações com esta investigação, entendemos que ilustração é um veículo de comunicação da mesma importância do veículo texto, estando os dois no mesmo plano, confrontando uma ideia geralmente disseminada de que a ilustração é subordinada ao texto escrito, necessitando sempre acompanhá-lo. Aqui há a defesa da ilustração como expressão capaz de comunicar através da materialidade<sup>10</sup> imagética. Semelhante ao que ocorre com a arte, usualmente mais conhecida por suas características autorais, é passível de carregar em si significados implícitos e falar através de sua forma. Segundo o professor e ilustrador Rui de Oliveira, “todo fenômeno artístico é um fenômeno de comunicação” (OLIVEIRA *cit. por* ARBACH, 2007: 46).

Tanto a ilustração quanto a expressão artística<sup>11</sup> ou texto, independente se em conjunto ou não, são materializações de uma ordenação do pensamento de quem o expressa. Na dissertação *O fato Gráfico (2007)*, Jorge Arbach (professor da UFJF<sup>12</sup>, arquiteto e artista gráfico) cita o ilustrador Spacca:

“Só se entra em contato com ideias quando elas são manifestadas através de alguma materialidade. São ideias faladas, escritas, desenhadas cantadas, representadas, pintadas ou encenadas, etc. Um texto não é uma ideia, é a expressão de uma ideia (um conceito) por meio de um texto. Texto e imagem estão em um mesmo plano, ambos são veículos, ou melhor, “encarnações” de uma ideia. Sendo o conceito de ideia a organização mental de uma vontade ou sentimento” (SPPACA *cit. por* ARBACH, 2007: 44).

Sendo assim, é possível debruçar-se sobre o processo de pensamento e presença de um ser sensível que cria e se comunica através da imagem ilustrada, imagem que carrega em si não só a representação de um texto, mas também uma interpretação, sendo a origem de

---

10 Segundo Fayga Ostrower, utiliza-se “o termo MATERIALIDADE, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo formado e transformado pelo homem.” (OSTROWER, 2001: 31-32)

11 “Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. Retirando à arte o caráter de trabalho, ela é reduzida a algo de supérfluo, enfeite talvez porém prescindível à existência humana.” (OSTROWER, 2001: 31)

12 Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

uma interpretação um modo pessoal de ver, perceber e comunicar. Complementando Spacca, se a ilustração é uma materialidade que dá forma a ideias, é possível perceber a presença da subjetividade do ilustrador numa ilustração no vasto espaço que compreende o campo das escolhas e soluções formais e expressivas para a tradução de uma ideia. Imprime-se na imagem uma identidade, um modo de perceber, ordenar, imaginar e por fim criar. “Equiparando a ilustração com o universo verbal, é como se o desenho fosse uma caligrafia e a ilustração sua forma literária” (ARBACH, 2011: 46).

Perceber o ilustrador como ser sensível e presente não é distante do modo de pensar o design contemporâneo, que tem de se adequar a um mundo cada vez mais complexo. Ian Noble e Russel Bestley, no livro *Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design (2005)* trazem a presença do designer como sujeito ativo e interessado no processo de design:

*“Contemporary graphic design is not always concerned with problems solving, or operating in relation to a client’s brief. The exploration of a theme that interests the designer and the graphic response to that theme which might enlighten and help to describe new visual languages ( ... ) this places the design methodology itself as a central component of the design process” (BESTLEY & RUSSEL, 2005: 99 -100)*

Quando falo em processo de design é muito similar a falar em processo e pensamento para a ilustração, que também pode compreender uma metodologia de investigação visual com forte presença subjetiva e afetiva do ilustrador/designer, com a diferença de que a ilustração permite a comunicação também a partir do que não é dito, pelo que pode estar nas entrelinhas. Joana Quental, na tese *A Ilustração enquanto processo e pensamento (2009)*. Autoria e interpretação, introduz:

“A ilustração, como expressão, cumprindo o desígnio de comunicar visualmente, é reveladora de um modo específico de processo e pensamento. E pelo facto desse modo se constituir a partir do sentido implícito (do que não é dito), exigindo para se

manifestar a participação cognitiva e afectiva do ilustrador, revela marcas de subjectividade e de poética portadoras de soluções narrativas, gráficas e plásticas originais. Essa transmutação entre as linguagens verbal e visual está impregnada de experiências, memórias e conhecimento; de tudo aquilo, enfim, que pelo corpo é percebido e sentido.” (QUENTAL, 2009: 5)

A possibilidade de criar a partir do que é implícito, implica a capacidade humana de se envolver afetivamente com o mundo, para, através dos sentidos, perceber a *qualidade das coisas*. O corpo, incapaz de compreender a complexidade em cada coisa no mundo, ou seja, a *unidade de todas as coisas*, recebe as qualidades através dos sentidos, criando assim, segundo um *sentido performativo e experiencial* exposto pelas noções de estar e viver de Ponty, “*constelações afetivas*”, que são a relação de várias significações num ato de *síntese intelectual*, que para Ostrower é chamado de *ordenação*<sup>13</sup>. O mundo é, então, um para cada um que o sente e cada um é um mundo em seu próprio intelecto. Neste processo subjetivo podemos encontrar uma forma de pensar para a ilustração.

A partir destas noções, desenvolverei o presente capítulo em três subtítulos que destrincharão as bases fenomenológicas deste processo (*caminho*) do pensamento e as relacionarei com o modo que venho percebendo<sup>14</sup> meu próprio processo de pensamento e percepção do meu corpo no jardim e como me envolvo afetivamente com o ambiente Jardim de São Lázaro.

---

13 “Essencialmente, porém, no cerne da criação está a nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações, isto é, através de FORMAS. (...) As ordenações da forma simbólica rebata em áreas fundas do nosso ser que também correspondem a ordenações. Trata-se, nessas ordenações interiores, de PROCESSOS AFETIVOS, formas do íntimo sentimento de vida. São as nossas formas psíquicas.” (OSTROWER, 2001: 25)

14 “Venho percebendo” porque, como processo, está sempre em transmutação.

## 1.1. O corpo sensível e a percepção

*O sujeito dá-se ao mundo, dialoga com ele, experimenta-o e acolhe-o em si; assim percebe o mundo e conhece-se a si próprio: “o homem está investido nas coisas e as coisas estão nele investidas” (PONTY cit. por QUENTAL, 2009: 138)*

O filósofo Maurice Merleau-Ponty, dedicou-se a estudar a existência humana a partir do corpo e das suas diversas formas de ser no mundo enquanto totalidade, onde não há separação entre corpo e consciência, uma vez que o corpo é porta de acesso aos sentidos e, ao mesmo tempo em que vivencia, é a consciência dos fenômenos ao qual percebe.

Em síntese, trouxe o conceito de *mundo ensimesmado*, uma concepção da existência essencialmente fenomenológica, onde não há uma dicotomia entre fenômeno e ente, é a própria correlação, é a consciência de' onde o mundo é significado para cada corpo e como este o percebe e significa, é resultado do encontro entre o sujeito e mundo. Deste modo, a fenomenologia não é o estudo das coisas, mas do ato de percepção das coisas, de como são percebidas, enfim, é o estudo de um processo de percepção indissociado do ser.

“Todas essas coisas são vivenciadas como fenômenos, isto é, significações ou essências (*eidós*) que aparecem à consciência. Portanto, a fenomenologia é o estudo de todas as essências ou significações de todas as realidades, sejam materiais, naturais, ideais e culturais e, portanto, de todos os fenômenos” (PEIXOTO, 2012: 2).

Assim, não há dicotomia na relação corpo-consciência, sendo o fenômeno e conhecimento a própria existência de um ser. Sendo assim, um sujeito no mundo pelo seu corpo sensível experimenta,

conhece e acolhe. Bem como as coisas não são neutras, e não se encerram nelas mesmas, a partir do momento que são aquilo que são para cada um de nós.

O meu objeto de estudo surgiu de escolhas: primeiro relativas ao local, a partir de um estranhamento e incômodo pessoal, enquanto mulher a transitar pelo Jardim de São Lázaro; segundo pela escolha do método de observação e suporte, o desenho livre e caderno / diário gráfico. Ficou evidente, a partir destas definições, que seria um estudo de origens motivacionais de cunho pessoal que envolveria perceber os movimentos internos de percepção e envolvimento do meu corpo sensível com o local, e aqui, no contexto desta dissertação, dá-se o espaço para analisar este processo fenomenológico como produção de conhecimento a partir de um modo de perceber e representar que utiliza imagens que, por sua vez, aqui estarão “ilustrando” este caminho, sendo a fonte de análise nos capítulos seguintes. Sendo assim, corroborando com o conceito fenomenológico de Ponty, onde não há dissociação entre o que pelo corpo é sentido e o conhecimento, a “única perspectiva sob a qual podemos ver o mundo é a individual, havendo tantos mundos quantos os olhos que os vêem. O mundo é na perspectiva de quem o vive, aquilo que pelo corpo sinestesicamente percebemos e organicamente acolhemos” (ORTEGA & GASSET *cit. por* QUENTAL, 2009: 141).

Dialoga com os conceitos fenomenológicos de Ponty e com a tese de Quental<sup>15</sup> a investigação de Sara Pink sobre a antropologia visual<sup>16</sup>, onde a autora considera a subjetividade um aspecto central no conhecimento etnográfico, interpretação e representação. A etnografia, como um processo de criação e produção de conhecimento, passa pela vivência do etnógrafo que oferecerá versões das realidades de suas experiências. Segundo Pink:

---

15 A tese A Ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e interpretação de Joana Quental foi fundamental para abrir caminhos para a Fenomenologia e compreensão do que pelo meu corpo percebia e o que por ele era interpretado ao entrar em contato com os significados no jardim.

16 *Doing Visual Ethnography: images, media and representation in research* (2009).

*“Ethnography is a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographers’ own experiences. It does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers’ experiences of reality that are as loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced. This may entail reflexive, collaborative or participatory methods” (PINK, 2009: 22).*

Fica evidente que o antropólogo, enquanto ser sensível em seu trabalho de observação, passa pelo mesmo processo de percepção que um ilustrador, designer, artista, escritor, enfim, qualquer ser a sentir o mundo. Acolhe os significados à sua volta para, a partir de sua linguagem, interpretá-los, resignificá-los e devolvê-los ao mundo em um ato de criação que, relacionando-se à linguagem de seu trabalho, consiste em seu modo de comunicar-se. Faz-se assim um gancho também ao trabalho de observação e percepção do jardim, uma realidade e um jardim por mim percebidos, que perpassaram não só a um contexto ali explícito, mas também por percepções que me tocam enquanto ser consciente e cultural. Considerando que o modo que sentimos e percebemos o mundo passa por uma consciência ligada ao contexto cultural individual, é importante, ao analisar minha própria percepção do jardim, estar atenta aos meus aspectos e valores culturais e tentar perceber também os aspectos sociais no contexto comportamental dos personagens do Jardim de São Lázaro.

Sobre isto, Ostrower evidencia a cultura como orientadora do ser sensível ao mesmo tempo que orienta o ser consciente. Assim, a sensibilidade, culturalmente seletiva, “por se vincular no ser consciente a um fazer intencional e cultural<sup>17</sup> em busca de conteúdos significativos, se transforma” (OSTROWER, 2001: 17). E, corroborando com a tese de Quental, Ostrower continua:

“Torna-se ela mesma faculdade criadora, pois incorpora um princípio criador seletivo. Nessa integração que se dá de

---

17 Há de se considerar que, por ser estrangeira, meu contexto cultural amplo é diferente do Português.



potencialidades individuais com possibilidades culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade. O criativo do homem se daria ao nível do sensível” (*idem*).

Adão José Peixoto, em sua análise sobre os *Sentidos Formativos das Concepções de Corpo e Existência na Fenomenologia de Merleau-Ponty (2012)*, também afirma o corpo como um local de mediação e transcendência, uma vez que sendo parte das coisas do mundo natural, é através da cultura que possui forças para transcendê-las.

“O corpo exerce um papel de mediação entre nós e o mundo; ele é natureza e, ao mesmo tempo, cultura. É natureza porque é oriundo do mesmo tecido das coisas do mundo natural e está submetido às suas forças, mas também possui forças para transcendê-las. Por ter condições de transcendência, o corpo é também cultura, já que ultrapassa a fronteira do animal, do natural, e constrói outra ordem, a simbólica, criando a cultura. É por isso que o corpo deixa de ser visto como mero mecanismo biológico, uma mera soma de manifestações causais, para ser visto como expressão de sentidos” (PEIXOTO, 2012:5).

Portanto, o sentido que um corpo sensível dá às coisas e suas experiências é um sentido contaminado por subjetividade. Não só recebe estímulos exteriores, mas os acolhe, os vivencia e os suporta. Ao acolher, permite-se a reflexão para assim reapresentá-la ao mundo, uma realidade que passa por um novo corpo, carrega novas interpretações e é reapresentada, simbolizando uma realidade vista por aquele corpo. Deste modo, a realidade não é uma verdade rígida, mas sim simbolizações de várias realidades, de vários corpos que sentem e vivenciam um espaço e tempo. Quental, evidencia:

“O pensamento pontyano valoriza a presença do sujeito no mundo, promove a ambiguidade, a abertura ao que é diferente, a capacidade de encontrar sentido no que lhe é estranho, (...). A ordem e a coerência são ideais inalcançáveis a que o homem aspira. Assim sendo, Ponty propõe que em vez de adoptar uma atitude pela qual o homem se fecha sobre si mesmo, o sujeito deve reaprender a ver; deve antes descobrir o que é anómalo, no mundo, mas também em si. Redescobrir-se pela análise do que permanecia

oculto até então; acolher, enfim, ‘(...) toda a espécie de lacunas pelas quais se insinua a poesia’” (QUENTAL, 2009: 130).

A Fenomenologia mostra-nos um mundo plural, complexo e aberto às diferenças, com múltiplas realidades, visões e coexistências. Assim, o design e a ilustração, parte deste mundo complexo e subjetivo, deve instigar e carregar em seus processos a reflexão, trazendo mais hipóteses do que soluções rígidas e fechadas. Assim como não há verdades absolutas, tanto a ilustração quanto o design, enquanto comunicação e significação, tem mais chances de aceder ao outro subjetivo se, no lugar de impor, oferecerem questões e um convite à reflexão.

É possível perceber semelhanças entre Quental e Pink, no que tange a percepção, a partir dos preceitos fenomenológicos que nos traz um mundo plural, onde evidencia-se o conhecimento humano como um processo de reflexão sobre suas percepções e coexistências, cada um, único em seu intelecto, percebe o outro em um movimento de acolhimento. Perceber um lugar é perceber aspectos culturais a partir da disponibilidade de recebê-los, para então, significá-los em um processo de reflexão. Sendo a minha pesquisa um processo de investigação visual, recorro à voz de Pink: *“Visual Research methods’ are not purely visual. Rather, they pay particular attention to visual aspects of culture”* (PINK, 2009: 21). Relacionamos então estas duas autoras no que diz respeito ao outro:

“O mundo e o conhecimento humano não se limitam às coisas e ao espaço, mas se manifestam frequentemente pelos comportamentos, em desenhos e gestos que revelam a presença de outros seres vivos, é preciso que o homem se disponha a recebê-los, seja permeável à figura do outro” (QUENTAL, 2009: 139).

Comunicar com base nos conceitos fenomenológicos é, então, acolher as experiências, simbolizá-las através da própria subjetividade e rerepresentá-la como pensamento e processo, de modo não fechado, para que outro corpo sensível possa também, sem imposição, re-significar a imagem de acordo com sua subjetividade.

## 1.2. Corpo mediador, onde reside a imaginação criativa

Para compreender o processo da comunicação que culmina na criação de imagens, carregadas de singularidades, se faz necessário compreender o lugar da imaginação. O corpo sensível, até agora apresentado, também deve estar atento aos sinais manifestados pelo corpo do outro, pois é também um espaço de *limiar*<sup>18</sup>, uma interface entre o mundo externo e o interno. É um espaço de mediação entre os sinais que recebe do exterior e as imagens mentais criadas em seu interior, onde ocorrerá a interpretação, a imaginação e, então, havendo o desejo, é que, no espaço emocional / interno e afetivo, inicia-se o processo da criação, materializando, através da linguagem (no caso desta dissertação, a imagem / desenho) a ideia, que criada no espaço interno, traz uma singularidade fruto da interpretação de quem a criou. Para explicar o corpo enquanto *espaço de limiar*, Quental utiliza os pensamentos do pensador português José Gil:

“Esta charneira (a que porventura se poderia também chamar interface) reúne os dois aspectos sob os quais o sujeito pode observar o seu corpo próprio: o visto por fora (a fisicalidade corpórea), e o visto por dentro (na qualidade de corpo que vive e sente) – é aqui, nesta zona de articulação, que a sensação torna, ou é já, imagem. Um espaço interior que, embora confinado aos limites do corpo, se revela capaz de gerar imagens várias; um espaço de mundo capaz de gerar outras versões-de-mundo” (QUENTAL, 2009: 140) (...) ‘é o espaço perceptivo ou emocional que se converte em espaço da imagem, e assim, o espaço interior convertido em espaço estético’” (GIL cit. por QUENTAL 2009:140).

Este espaço interior capaz de gerar imagens várias, nesta zona de articulação é onde acontece o imaginar criativo, que, como pontuado por Ostrower no livro *Criatividade e Processos de*

---

18 “Na atualidade, o pensador português José Gil (1997), retoma o tema do corpo e reafirma o seu na significação, estabelecendo, para o explicar, três noções que se implicam: espaço do corpo, espaço de limiar (correspondente a interface entre o exterior e o interior) e espaço interno do corpo.” (QUENTAL, 2009: 139)

*Criação* (1977), é um pensar diretamente relacionado ao fazer, ao trabalho, ou seja, a uma materialidade específica. “Formulamos aqui a ideia de a imaginação criativa vincular-se à especificidade de uma matéria, de ser uma imaginação específica em cada campo de trabalho” (OSTROWER, 2001: 32). Dito isto, não quer dizer que é um pensamento limitador, mas, pelo contrário, é a partir das impossibilidades que estas se tornam orientadoras para a sugestão de novas soluções, apontando para novas abordagens, residindo aí, neste processo, o campo fecundo para criação.

“Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas. De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser, poderá o seu espírito criar asas e levantar voo, indagar o desconhecido.”  
(*Idem*)

Assim, ao desenhar experiências no jardim, há a materialização de realidades percebidas e vividas, registro do meu espaço perceptivo e emocional transmutado à matéria desenho, um fazer concreto. O caderno de registros e desenhos é a materialidade do *imaginar criativo*, seja como pensamento ou como comunicação. O caderno é, no caso, a própria ilustração<sup>19</sup> de um processo de *observar-pensar-comunicar* em imagens do Jardim de São Lázaro.

“(…) O pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado (…). Nunca chegaria a ser um imaginar criativo. Desvinculado de alguma matéria a ser transformada, a única referência do imaginar se centraria no próprio indivíduo, ou seja, em certos estados subjetivos desse indivíduo cujos os conteúdos pessoais não são suscetíveis de

---

19 Um espaço estético, que no caso da ilustração, é também um espaço de encontro e partilha, do meu espaço emocional transformado em espaço emocional do outro que o interpreta. (QUENTAL, 2009: 140)

participação por outras pessoas. Seria um pensar unicamente voltado para si, suposições alienadas da realidade externa, não contendo proposta de transformação interior, da experiência, nem mesmo para o indivíduo em questão” (*Idem*: 32-33).

Nos desenhos cotidianos é possível encontrar características de como o meu espaço interno interpretou as situações vividas e é possível, a nível de análise, perceber em que momentos o meu corpo envolveu-se emocionalmente a partir de situações que o perpassaram diretamente (desenhos com uma subjetividade mais aparente) e como este espaço interno percebeu o jardim também em situações apenas de observação e percepção do que era externo a mim (onde há apenas o retrato de uma cena, mesmo assim carregando aspectos subjetivos enquanto escolha de expressividade; linhas, formas, cor, espessura, etc.)

O capítulo **2. Perceber o Lugar**, e os próximos que o seguem, serão dedicados a estudar estes desenhos e o processo pessoal de pensamento através de imagens, com base nos preceitos fenomenológicos neste capítulo apresentados, metodologias ligadas à percepção da semiótica urbana e os conceitos de lugar, espaço e território.

### 1.3. O corpo que comunica, materialidade enquanto linguagem

Para a finalidade da comunicação, a materialidade acima apresentada não se encerra em um fato apenas físico. Sendo o *imaginar criativo* um *pensar específico sobre um fazer* que se concretiza nesta materialidade, este *pensar*, objetivando a comunicação, implica pensamentos sobre formas próprias de uma matéria (no caso, a visual ilustrada e suas possibilidades) e ordenações específicas para ela, que acontecendo em um plano simbólico, geram o contexto de uma linguagem, necessária à comunicação. Conforme explica Ostrower:

“Os pensamentos e as conjeturas abrangem eventuais significados. Trata-se de formas significativas em vários planos, tanto ao evidenciarem viabilidades novas da matéria em questão, quanto pelo que as viabilidades contêm de expressivo, e, ainda, porque através da matéria assim configurada o conteúdo expressivo se torna passível de comunicação. (...) A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem, as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros” (OSTROWER, 2001: 33).

Na nossa capacidade de se comunicar, como já dito, está o processo contínuo pelo qual comunicamos, percebemos, imaginamos e fazemos: o de ordenar interiormente<sup>20</sup> os significados de tudo que nos é posto à frente bem como a “maneira como as coisas se interligaram naquele momento, e fazem parte, por isso, de seu significado”. A maneira como nos comunicamos, seja por um sistema de comunicação verbal, visual ou outros modos de comunicação simbólica, também requer ordenação: “por meio de ordenações,

---

20 Que para Ponty é chamado de constelação afetiva, um ato de síntese intelectual das ordenações e interligações de percepções do que percebemos no mundo.

se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a *expressão subjetiva em comunicação objetivada*. Por isso, o formar, o criar, é sempre um *ordenar e comunicar*. Não fosse assim, não haveria diálogo”. (*Idem*: 24).

Assim, a matéria é então uma potencialidade de realização dela mesma e também nossa, “o imaginar, corresponde a um traduzir na mente certas disposições que estabelecem uma ordem maior, da matéria, e ordem interior nossa (...) Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material” (*Idem*: 34-35).

No entanto, Ostrower alerta sobre a dificuldade em traduzir e parafrasear um processo imaginativo em outra matéria que não a mesma que compreende este processo, pois transpor um processo que é pensado para uma matéria específica para outra, acaba por desqualificar ambas matérias. Sendo assim, “o único caminho seria conhecer bem uma dada materialidade no próprio fazer” (QUENTAL, 2009: 35). Então, é possível acompanhar o fazer de outros, com *analogias de estruturas* e não de *operações mecânicas*, pois se também compartilho de um processo imaginativo, no meu fazer, que envolve possibilidades visuais, a partir da minha experiência com meu modo de pensar para a ilustração, é possível compreender processos de criação de outros artistas e ilustradores que compartilham um pensamento para a mesma materialidade e suas propostas de linguagem, bem como perceber na linguagem de cada um aspectos subjetivos na sua linguagem, a identidade que cada um imprime em seu trabalho.

No entanto, Ostrower frisa: “Daí não se conclui que a linguagem em si seja subjetiva. Ela é objetivada como ordenação essencial de uma materialidade. Essa objetivação da linguagem pela matéria constitui um referencial básico para a comunicação. (...) A matéria objetivando a linguagem, é uma condição indispensável para podermos avaliar as ordenações e compreender o seu sentido” (*Idem*: 37).

Sendo assim, para melhor traduzir o que quero dizer sobre linguagem e comunicação relacionados a um processo de criação (pensamento para ilustração) que envolve o desenho cotidiano como registro da percepção de vivências, e antes de adentrar às análises de meus próprios desenhos e seus achados, se fez necessário utilizar exemplos da mesma matéria a qual desenvolvi meu “estudo ilustrado da vida no jardim”: alguns cadernos e diários de outras artistas e ilustradoras. Pois como bem explicado por Ostrower, utilizar uma forma de linguagem essencialmente diferente da visual (e suas nuances) torna a comunicação mais difícil do que ao valer-se de exemplos da mesma materialidade e linguagem sobre a qual aqui estou discursando. Portanto, analisaremos exemplos na mesma linguagem a que foram desenvolvidos os registros.



## 1.4. O caderno como registro de possibilidades visuais e percepções de mundo

O caderno de desenhos, diário gráfico, *sketchbook* ou livro de artista, dentre outras denominações, é em si um arquivo. Um arquivo pessoal de memórias onde são colocadas percepções e onde se ordenam processos, tais como pensamentos, possibilidades visuais e/ou expressivas, bem como, também, onde se faz interligações entre memória, cultura, vivências, símbolos e significados. Enfim, o caderno, enquanto arquivo, é como um *vestígio* materializado do que ocorre psíquica e emocionalmente no espaço do *corpo sensível* colocado por Ponty ou *corpo interior* colocado por Gil e explicitado anteriormente. É o registro de pensamentos e de experiências em linguagens visuais e expressivas, sendo então, voltado para uma matéria, um fazer. Esses arquivos servem como um lugar onde o ilustrador pode retornar e revisitar a memória de um traço, de um enquadramento, representar um sentimento, uma cena ou encontrar sentido em algo que lhe é estranho, retomando Quental sobre o pensamento pontyano algumas páginas acima.



**FIG. 5** Desenho do *sketchbook* de Eleanor Davis no livro *'How to be Happy'*, 2014.

O caderno-arquivo é, portanto, a existência do próprio ser que o cria, é um “espaço ampliado da imaginação e da experimentação” (AMANDI, 2012: 21)<sup>21</sup>. Se encontram ali memórias de uma consciência e sua busca por ordenação em um processo dinâmico que, passando por seleções pessoais, culmina em um sistema de informações. Sobre arquivar em contexto de desenho, António Gonçalves no artigo *O*

21 ENCONTROS ESTÚDIO UM: Temas e Objetos do Desenho. (2012). Ed. 3 – Arquivo. Universidade do Minho – Escola de Arquitetura. >> <http://www.estudioum.org>

*Arquivo como Desenho*<sup>22</sup> (2012) contextualiza: “A compilação de dados assegura uma existência do indivíduo. Arquivar em contexto do desenho é compilar as imagens, os gestos, as experiências, as leituras, as observações. Arquivar é fazer existir, exercício após exercício que no seu carácter de continuidade estrutura o arquivo daqueles que lhe dão vida” (GONÇALVES, 2012: 12).

Sendo os cadernos de desenhos espaços da imaginação, neles também se inserem formas simbólicas e significados que, por permearem o espaço interior do autor, são resultado de interligações psíquicas pessoais e adquirem significações muitas vezes inéditas que podem também encontrar novas significações ao entrar em contato com um outro indivíduo que fará suas próprias interligações e associações de acordo com seu universo pessoal.

É possível verificar isto em um desenho do *sketchbook* da ilustradora Eleanor Davis, e que está presente no seu livro *How to be Happy*, onde aparece a silhueta do *Mickey Mouse* na camiseta do homem que corta os dedos da personagem.

Em entrevista para Katie Skelly<sup>23</sup>, Eleanor revela que o *Mickey* não simboliza ali a cultura *pop*, nem está como um spam, como suposto pela entrevistadora, mas que: “*I add the Mickey Mouse shirt in a lot because that particular thing symbolizes man-children to me. Is my husband in the audience? He has a Mickey Mouse shirt, so sometimes when I’m feeling irritated at him I put it on characters*” (DAVIS, 2014: s/p)

Revelando assim, uma ressignificação de um símbolo ao associá-lo ao marido e ao significá-lo no contexto de momentos de irritação com ele, este símbolo adquire novo significado no contexto do universo pessoal da autora. Davis ainda acrescenta outro aspecto subjetivo deste mesmo desenho em seu diário quando indagada sobre o carácter destrutivo da imagem: “*My husband and I have been together for*

---

22 (Idem)

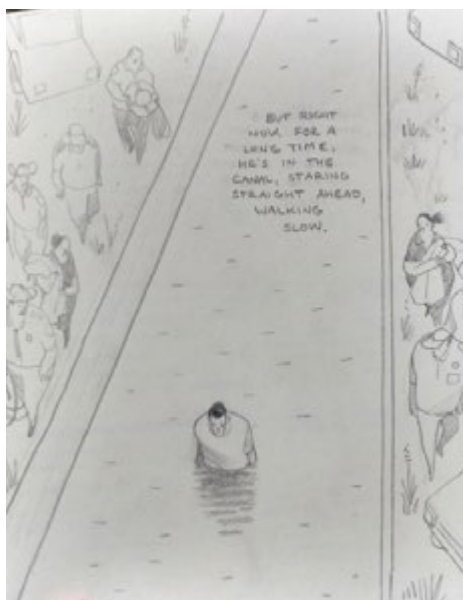
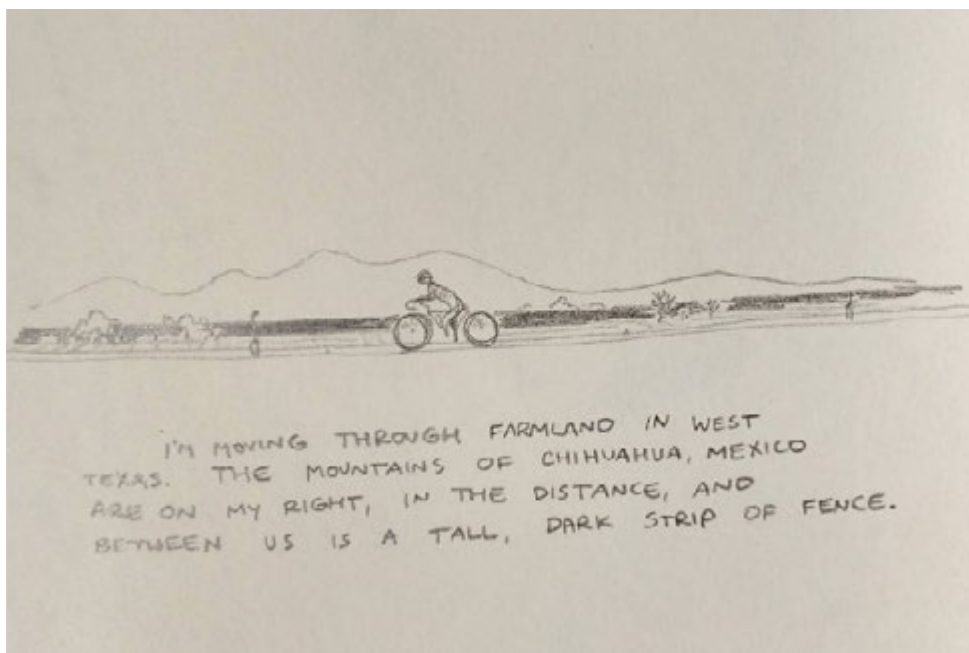
23 Small Press Expo in Bethesda, Maryland, 2014. >> <http://www.tcj.com/sex-humor-and-the-grotesque-a-conversation-with-eleanor-davis-julia-gfrorer-and-meghan-turbitt/>

*twelve years, and I guess I did the piece when we were going through a rough patch. You become so much a part of that other person after being with them for so long that you don't even feel like you can have an effect on them. Sometimes you almost want to hurt each other to feel anything because you're so used to each other. And this piece wasn't about him being a hurter, but it was about that sort of need for couples to have some sort of effect on one another, even if it's a harmful effect" (Idem).*

Os significados das imagens de um caderno de desenhos, sendo comunicação e linguagem, ao chegar ao fruidor se resignifica em seu espaço interior de acordo com sua interpretação fundada em suas experiências de vida, sendo assim, não havendo certo ou errado. Na situação da ilustração não acompanhada de texto, cada um estabelece um diálogo íntimo com o que "lê". Se a imagem não acompanha palavras, a amplitude e ambivalência permitem mais possibilidades interpretativas para quem a vê, reforçando a característica da ilustração de comunicar o que não é óbvio.

O exemplo acima é interessante por termos acesso ao registro em entrevista dos significados singulares da imagem para a autora, corroborando a ideia fenomenológica do vasto universo que existe em cada um quando se trata de percepção, expressão e comunicação.

Outro modo comum de arquivo em desenho são os comumente designados como 'diários de viagem'. Eleanor Davis, que frequentemente utiliza o *sketchbook* como parte de seu processo criativo, também publicou desenhos cotidianos produzidos durante dias de viagem em que cruzou sete estados dos Estados Unidos pedalando em sua bicicleta. Neste caso é possível ver os desenhos, a maioria das vezes acompanhados de texto e balões de fala, como registro de um processo de pensamento de uma ilustradora que materializa seu pensamento em experiências de composição, recursos gráficos e planos na linguagem da banda desenhada.



**FIG. 6, 7, 8, 9 e 10**  
Páginas do diário de viagem  
de Eleanor Davis, 2016.

A autora Power Paola também tem o hábito de publicar páginas de seus diários de viagem com linguagem ligada à banda desenhada, onde muitas vezes coloca-se em uma posição de observadora do outro, e através de seu olhar, traz reflexões sobre costumes culturais, política e sociedade. Como usual de um diário, é autobiográfico, e tem como base suas vivências e percepções pessoais enquanto mulher e pessoa em uma cultura diferente à sua. Nas páginas abaixo Power Paola evidencia situações de opressão e algumas percepções de misoginia, onde percebe seu lugar em um local e cultura enquanto mulher e também observa o ‘lugar’ das mulheres em diferentes culturas.



**FIG. 10 e 11**  
Páginas do diário de viagem  
de Power Paola, 2017.





Analisar cadernos de viagem de outras autoras é interessante à minha investigação considerando que, sendo eu estrangeira ao observar e registrar de forma autoral uma realidade social anômala à minha (ainda que com semelhanças) o meu caderno de desenhos sobre o Jardim de São Lázaro pode ser observado, neste sentido, como uma espécie de caderno de viagem (sob o olhar do estrangeiro).

O caderno de um ilustrador, é um espaço de ordenação de pensamentos, desenhos e ideias, como um arquivo pessoal, onde também está evidente uma ‘seleção’, ato intrínseco ao de arquivar, onde o autor seleciona o que ali irá materializar, e nesta seleção também está



**FIG. 12 e 13**  
Páginas do diário de viagem  
de Power Paola, 2017.



presente o que é interessante guardar para o seu trabalho, seja em termos de reflexões, formas ou até objetos. O artista / ilustrador estabelece através do que opta guardar e como o fazer, um debate consigo mesmo.

Retomando Ostrower, o conteúdo dos diários é a materialização da *sensibilidade seletiva*, que, relacionada à cultura, torna visível o *ser sensível* e consciente de si e sua cultura, “torna-se ela mesma faculdade criadora, pois incorpora um princípio criador seletivo” (OSTROWER, 2001: 17). A sensibilidade então, torna-se seletiva ao entrar em contato com a cultura, tornando-se visível no diário através do que é escolhido, selecionado e colecionado como importante a ser arquivado para comunicar o que se deseja.

Claudia Amandi, no artigo *O Caderno e o Arquivo: O espaço das coisas* (2012), conclui: “Assim sendo, a seleção de material tem como intenção a focagem no acesso à informação e, embora essa aglomeração possa adquirir essa condição imprecisa, densa e desorganizada, ela permite incutir no processo criativo um estado de debate latente, vital ao seu funcionamento” (AMANDI, 2012: 16).

Assim, selecionar dinamiza o processo de pensamento criativo e mantém em movimento um debate que, mesmo no espaço de si para si, gera questões não só importantes para desenvolvimento de projetos autorais futuros como também as observações feitas a partir do universo pessoal do autor podem expandir o debate em sociedade e para ela. Retomando aqui Pink e sua visão do antropólogo visual e seus métodos “*Visual Research methods’ are not purely visual. Rather, they pay particular attention to visual aspects of culture*” (PINK, 2009: 21). Sendo as pessoas permeáveis à figura do outro e seus comportamentos, o diário gráfico é então um laboratório e configura-se também como um método de observação, reflexão e espaço de debates internos passíveis de extensão e elaborações futuras. São processos em aberto de um modo de ver, perceber e estar no mundo. É comunicação aberta a quem se permita conhecer e estabelecer um diálogo. Assim como um mundo complexo, ele é uma materialidade

sem limitações, está em busca de sentido, em constante mutação e transformação.

Por fim, o caderno de processos enquanto pensamento para ilustração pode ser a análise de Quental sobre o pensamento Pontyano:

“... valoriza a presença do sujeito no mundo, promove a ambiguidade, a abertura ao que é diferente, a capacidade de encontrar sentido no que lhe é estranho, (...) o sujeito deve reaprender a ver; deve antes descobrir o que é anômalo, no mundo mas também em si. Redescobrir-se pela análise do que permanecia oculto até então. (...) Definir implica limitar, excluir o acaso e o acidente – e a concretização do sentido implica acolher a diferença” (QUENTAL, 2009: 130).

O diário da artista Frida Kahlo, é um claro exemplo do caderno como o lugar de auto percepção no mundo, onde a artista expressa sua sensibilidade através de uma auto análise que, como colocado por Quental, a permite redescobrir-se através do que lhe é estranho, estabelecendo um diálogo com si mesma a partir das suas experiências em vida, como ser *consciente e cultural*. Este suporte se mostra como uma das espécies de “lacunas pelas quais se insinua a poesia” (PONTY cit. por QUENTAL: 2009: 130).



**FIG. 14 e 15** páginas do fac-símile  
'O Diário de Frida Kahlo – Um  
autorretrato íntimo' (1944 a 1954).



Como observado nas imagens dos cadernos das autoras e artistas acima, as expressividades são variadas assim como as sensibilidades e suas correlações culturais. Observar os registros e linguagens de outras autoras torna-se importante para que nos capítulos seguintes consiga afastar-me um pouco de mim para assim, observar de modo prático e metodológico os meus desenhos (e suas variações), minhas escolhas e seus significados. Assim me coloco em um local não só de autora como também investigadora dos processos de pensamento para a ilustração e comunicação através de um tipo de desenho que também é pensamento e reflexão.

## 2.

# Perceber o lugar, o Jardim de São Lázaro.

---

A partir do estudo e análises fenomenológicas trabalhadas no capítulo anterior sobre a percepção e presença do ilustrador no meio que o cerca (e como um ser sensível) ficou evidente a necessidade de compreender o Jardim de São Lázaro enquanto lugar cultural e social. Portanto, ao observar, desde o início, que ali haviam questões que vão além do espaço físico do Jardim e que *residem* nas significações sociais do espaço urbano, para compreender o meu incômodo inicial de estar ali como mulher, foi importante, ao vivenciar o lugar Jardim de São Lázaro, recorrer aos conceitos de *espaço, lugar e território*.

Estar presente ali me era incômodo, porque parecia estar em conflito perante as *relações de vivência social* já estabelecidas entre o espaço e as pessoas que cotidianamente frequentam o jardim, bem como os seus comportamentos, intimamente ligados ao significado que estes agentes (pessoas cotidianamente frequentes) dão ao lugar.

Surgiram então dúvidas: O que torna um *espaço* físico um *lugar*? Será o meu incômodo individual (como sinto o lugar) fruto da maneira que compreendo os signos que a mim chegam pela comunicação coletiva

de quem ocupa e utiliza aquele espaço? A partir da perspectiva fenomenológica, com ênfase nos indivíduos e na complexidade subjetiva de suas inter-relações, qual será a perspectiva mais adequada: a observação do espaço deve partir da observação dos indivíduos e como estes transformam o lugar ou seriam os aspectos físicos de um lugar que influenciam o comportamento dos indivíduos?

Como ilustradora que se propõe comunicar através de um processo reflexivo de pensamento uma “realidade” ou sentimento acerca do lugar a partir de sua própria vivência, responder a estas questões e reconhecer que a vivência é feita destas inter-relações de tantos mundos individuais num espaço e tempo, tornou-se indispensável para construção de metodologias ou decodificação do que ali percebia enquanto *desenhos-pensamento* ou mesmo anotações reflexivas.

Para responder a estas perguntas, interpretar códigos e significações sociais e de espaço, e assim aceder ao aspecto criativo com base nos registros visuais de reconhecimento do lugar de modo justo ao todo perceptível (individual e coletivo), recorri principalmente aos conceitos que envolvem a leitura da paisagem no campo da Geografia Humanista, de abordagem fenomenológica, presente no artigo *Espaço e Lugar no debate sobre Território (2015)* de Nécio Turra Neto e, na arquitetura, à metodologia de análise semiótica da paisagem urbana proposta no artigo *Comunicação do Espaço Urbano: Signos da Paisagem (2016)* de Lucia Teresinha Peixe Maziero e João Henrique Bonametti. Relacionando e convergindo conceitos nestes textos e resgatando conceitos fenomenológicos trabalhados no primeiro capítulo, é possível uma melhor compreensão das interações e inter-relações no jardim, bem como compreender como aspectos espaciais, culturais e sociais interagem comigo enquanto corpo mediador entre a percepção do espaço e materialização em imagem. Assim, concordo com a fala de Samir Alexandre Rocha no artigo *Geografia Humanista: História, conceitos e uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo (2007)*:

“Havendo esforços para, por meio do uso dessa metodologia na Geografia, se elucidar o mundo enquanto espaço vivido e de vivência a partir do qual o homem, habitante de um mundo físico e social, influi diretamente sobre os significados e as intencionalidades de sua consciência, onde são construídas e estabelecidas as experiências, fato que envolve, portanto, mais do que apenas compreensões cognitivas, sendo o espaço um conjunto contínuo e dinâmico onde o experimentador vive, se desloca, percebe e valoriza as coisas buscando atribuir-lhes significados” (ROCHA, 2007: 23).

Segundo Neto, o ponto de partida para apreender o espaço são os sujeitos da ação. Sendo assim, a observação do lugar deve partir da observação das ações de uso e apropriação do espaço por seus agentes, pois são estes que o criam, e não o oposto, como se a configuração física de um lugar fosse a responsável pelas relações e ações. O espaço então é “a construção do sujeito ativo em relação” (NETO, 2015: 56).

Portanto, é importante não confundir espaço com a materialidade<sup>24</sup>. Os objetos fazem parte do espaço e não o são completamente. A ação, produtora de espaços, também é parte dele ao colocar objetos em relação produzindo o espaço entre eles. O espaço<sup>25</sup>, então, é uma estrutura, constituído de ações e relações e “carregado de tempo, que pesa sobre a ação que o constitui, assim como sobre as novas alocações de objetos na organização da materialidade. Os hábitos, tradições, consensos, as práticas cotidianas pré-reflexivas cimentam espaços de relações que tendem a reforçar tanto a materialidade, quanto as relações, conexões e desconexões que as ações desencadeiam (...) o espaço é em si este movimento da ação que produz e coloca a materialidade e os seres humanos em relação” (*Idem*: 54).

---

24 Para Neto, materialidade são os objetos materiais, edificados, que compõem o meio.

25 “Há tantos espaços quanto sujeitos de ação e a ação de alguns pode esbarrar (negar e excluir) na ação de outros. Em um mesmo lugar, diversas formações de espaço são possíveis, também, porque os seres humanos não agem de modo amplamente idêntico, como diria Löw (2013). As ações variam conforme a classe, o gênero, etnia, grupo etário (e várias combinações destas variáveis)” (NETO, 2015: 55).

Compreendendo então o que são os espaços, o *lugar* é onde emergem as coexistências das relações constituintes de espaços. Ou seja, “o lugar surge como um feixe dessas ações, em que as diferentes e multidirecionais relações que conformam espaços estão em diálogo, ou são conflitivas, onde a política é praticada, onde se negocia o cotidiano comum e a coexistência (...) É no lugar que vemos emergir territórios, onde identidade e diferença se confrontam e se relacionam, mediadas pela materialidade, onde as diferentes formações de espaço negociam sua primazia e os sentidos atribuídos à materialidade e aos outros” (*Idem*: 55).

É no lugar que emerge “as coexistências que tornam necessário o estabelecimento de relações com as materialidades demarcadoras de território” (*Ibidem*). Portanto, um território é estabelecido “quando identidades e diferenças se confrontam e se relacionam, mediadas pela materialidade, (objetos e suas alocações), as diferentes formações de espaço negociam sua primazia e os *sentidos* atribuídos à materialidade e aos outros” (*Ibidem*).

Fica evidente então, que, sendo o território uma relação das coexistências e a materialidade física do jardim, subtende-se que existe aí implicada uma relação de poder. Onde há o poder de manipular materialidades de um lugar, há o poder de manipular as negociações de espaço, demarca-se uma área dentro do lugar, um território, que comunica intencionalidades de quem o manipula e gera uma afirmação de um grupo social sobre outro. Como aprofundado por Neto:

“Constituem território aquelas ações para as quais a formação de espaço abrange certa materialidade em que se deve marcar e demarcar a diferença em relação a outros, negociar e impor sua presença e visibilidade em meio a formações espaciais outras, ou em meio a formação espacial hegemônica, que tenderia a apagar ou invisibilizar sua presença em relação, num certo lugar, onde se realiza um encontro negociado. Ou seja, aquelas ações para as quais a materialidade do espaço é um **recurso para afirmação social**, política, para **expressão e realização da alteridade, dos**

seus desejos, pulsões, encontros, em que a apropriação de uma área (de forma efêmera ou permanente) joga um papel crucial nas interações sociais com os outros e que permite ao grupo afirmar-se. Ações que constituem limites/ fronteiras comunicacionais, bem como jogos, mais ou menos cambiantes, entre dentro e fora, nós e outros” (Idem: 56).

Ao compreender as ações que definem territórios, ficou claro o que causa o meu incômodo ao transitar e permanecer no Jardim de São Lázaro. Percebi que ali existem materialidades fixas e fluidas. Sendo as materialidades fluidas manipuladas por um certo grupo que além de construir espaços, também cria um território que perdura um período de tempo no jardim, e a depender da época do ano, perduram por mais ou menos tempo. Percebi que o incômodo que sinto, como pertencente de outro grupo social (mulher, jovem, brasileira, entre outras características) é uma resposta cognitiva à minha relação de coexistência, neste caso gerando sentimentos conflitivos, com outro grupo social que ali coexiste (homens, idosos, jogadores de carta, portugueses) os quais têm poder de manipulação de parte da materialidade do Jardim por um período de tempo, todos os dias (a construir um espaço masculino).

Concluindo, sendo a ação a principal produtora de espaços e sendo ela um ato inerente à vivência humana, portanto social, uma observação qualitativa e sociológica se torna adequada à percepção



FIG. 16 e 17 Uma roda de reformados à volta de uma mesa onde alguns jogam cartas, e abaixo vê-se um senhor a transportar cadeiras, construindo o espaço de diversão que será o território “fluido” naquela tarde.

dos signos na paisagem quando combinadas à interpretação simbólica, pois assim admite a subjetividade inerente aos fenômenos sociais e sistematiza o pensamento para uma interpretação organizada e significativa em âmbito acadêmico.

“Toda leitura das linguagens pertinentes aos elementos humanos admite subjetividade, tanto na construção de imagens individualizadas quanto das coletivas. Pessoas percebem e pensam diferentemente uma das outras, gerando entendimentos que, quanto à abordagem admitida, podem se distanciar entre si e proporcionar resultados não significativos. Observadas essas teorias de análise do espaço urbano, percebeu-se que elas possuem convergência em níveis de organização de pensamento, levando à interpretação dos significados segundo uma ordem, caracterizada em aspectos de qualidade, de relação e de significação. Essa ordem representa manifestações de linguagens tal como aquelas propostas por Peirce<sup>26</sup> na semiótica” (MAZIERO & BONAMETTI, 2016: 8).

O texto de Maziero e Bonametti e sua abordagem semiótica de percepção da paisagem urbana fornece uma metodologia, que combinada aos conceitos de *espaço*, *lugar* e *território* colocados por Neto ajudam a decodificar e interpretar fenômenos que, como colocados no primeiro capítulo, estão no campo filosófico<sup>27</sup> e sensível da relação “eu-mundo”, portanto, o desenvolvimento desta dissertação engloba alguns níveis de análise das relações dos espaços no jardim (coexistências), que vão desde a minha própria relação com meus sentimentos ao estar ali, à minha relação com os diferentes espaços e territórios construídos. Assim, é possível perceber o Jardim não só como *lugar*, mas também como coexistência de *espaços políticos*, gerando achados e significados que se revelam como a principal fonte de interesse pessoal e estimulantes *criativos*

---

26 “A análise pela abordagem semiótica constitui um referencial na significação da paisagem, possibilitando identificar como signos produzem significados representando seus objetos, sejam eles físicos ou mesmo imaginários, o que é chamado por Peirce de semiose. A semiose ocorre na mente pelo desencadeamento de um processo ilimitado de significação, onde, nas relações do signo, o interpretante passa a ser um novo signo” (MAZIERO & BONAMETTI, 2016: 10).

27 “[...] um modo filosófico de reflexão a respeito da experiência consciente e uma tentativa para explicar isso em termos de significado e significância” (BUTTIMER cit por ROCHA, 2007: p. 23). A semiótica como metodologia ajuda a decodificar a reflexão filosófica sobre a experiência.

a partir do momento que me é possível, ao compreender estas relações, *politizar o discurso*<sup>28</sup>, permitindo avançar na teorização ao mesmo tempo em que ativo meu processo íntimo de pensamento criativo materializado em imagem no espaço caderno, que, retomando Amandi, no capítulo anterior, é o “espaço ampliado da imaginação e da experimentação” (AMANDI, 2012: 21).

---

28 “De qualquer forma, espaço, lugar e território são conceitos que nos permitem, ou nos conduzem a uma politização do discurso, a fazer uma ciência como crítica social, uma vez que procura apreender as relações de conflitualidade, de dominação e de contestação, próprias da vida social moderna” (NETO, 2015: 56-57)



## 2.1. Aspectos físicos e culturais nas relações de espaço no Jardim de São Lázaro.

*“O acesso empírico a estes sujeitos e a suas ações, que nos permitiria responder estas questões, aponta na direção da pesquisa qualitativa, de cunho etnográfico. É uma forma de “descer ao campo” e identificar, na especificidade complexa de um lugar concreto, a materialidade, os sujeitos em interação e a conformação de espaços e territórios específicos, cujo conhecimento em profundidade pode fazer avançar a teorização”*  
(NETO, 2015: 57)

Apesar da intenção e funcionalidade primeira dos objetos no jardim e sua organização, seus significados vão além do esperado, óbvio e planeado a partir do momento em que se percebe que a ocupação e uso dos objetos e dos *setores* do jardim carregam significados que comunicam intenções implícitas geradas por questões comportamentais e culturais em uma relação entre os frequentadores do jardim e seu espaço físico.

Sendo assim, a nível de organização do meu pensamento para visualização do jardim, e como um processo metodológico empírico, um dos primeiros registros feitos foi um mapa mental do jardim, de vista superior o qual colori cada área onde percebi que haviam diferentes construções de relações de espaços. Cada cor tem um objetivo norteador dentro do caderno, onde pode-se perceber a divisão do jardim em áreas, algumas, com apelidos que transmitem também a subjetividade da minha interpretação sobre um espaço dentro do jardim, configurando, nestes pontos, a presença de quem ilustra e um modo particular de pensar criativo materializado

em linguagem. Para me localizar dentro das minhas anotações e desenhos, coloquei um ponto colorido referente à cor do local onde ocorreram os acontecimentos ou cenas registradas, a fim de posteriormente identificar, em número de ocorrências e tipos de ações, em quais áreas do jardim diferentes tipos de fenômenos costumam acontecer.

A priori, a divisão do jardim foi feita em duas, as quais me refiro de Ocidental e Oriental, e as subdividi em quatro áreas de acordo com os sentimentos de limites percebidos à medida que frequentava o jardim. São elas:

- Espaço muito masculino, à volta do coreto, onde ocorrem jogos de carta (oriental);
- Espaço com maior concentração de prostitutas e onde ocorrem mais encontros entre os senhores do baralho e as senhoras prostitutas (oriental);
- Espaço central, onde há uma mistura dos tipos de frequentadores da área ocidental com a oriental, ainda que sutil (ocidental);
- Espaço onde percebi a maior presença de famílias, turistas, mulheres (ainda que em menor quantidade e a maioria das vezes acompanhadas) (ocidental).



A própria divisão inicial do jardim em duas partes, logo no início das vivências, demonstra que a nível sensível, mesmo antes de refletir sobre o lugar que transitava, havia ali um tipo de limite, onde alguns sinais sensoriais comunicavam uma demarcação de espaço que, desde já, me causava incômodo ao ultrapassar para o lado oriental, podendo esta percepção revelar a existência de um território, no caso, de características efêmeras, ou seja, de fronteiras invisíveis, como explicado por Neto.

Seguindo então os níveis de análise semiótica colocados por Mazziero e Bonametti<sup>29</sup>, com intuito de decodificar o processo de percepção dos signos da paisagem *Jardim de São Lázaro*, partiremos do *primeiro nível* de análise urbana, o *qualitativo icônico*, que lida exatamente com o campo sensitivo e sinestésico, o primeiro contato sensível no processo de percepção e localizaremos registros imagéticos que revelam um pouco os aspectos sensíveis neste nível e como os interpretei e os materializei em imagens e texto no caderno.

Como o nome mesmo diz, *qualitativo icônico*, refere-se à qualidade dos ícones, que, como também colocado no pensamento fenomenológico de Ponty, equivalem às coisas nelas mesmas, e que, para a geografia humanista no texto de Neto, são a materialidade, ou seja, os objetos. Neste nível é possível analisar como são inicialmente percebidas pelos sentidos básicos (olfato, visão, audição) de forma imediata e sensível por suas formas (passeios, canteiros, mobiliário urbano, instalações). O conjunto de sensações causadas pelas proporções, materiais, cheiros e sons, desencadeia um sentimento imediato proporcionado ao indivíduo em sua interação com o lugar, a partir disto é moldada uma primeira identidade de lugar.

---

29 A percepção da paisagem urbana baseada na análise semiótica-cognitiva segue um caminho que vai do Qualitativo Icônico (1º Nível) ao *Singular Indicativo* (2º Nível) chegando ao Convencional Simbólico (3º Nível). Neste âmbito, o Ícone relaciona-se com a qualidade das coisas, o Índice refere-se às inter-relações cognitivas (percepção, ordenação e cognição) e o Símbolo corresponde à imagem mental criada internamente, em última instância, a interpretação e representação. O resultado deste processo (inter-relações entre indivíduo e o meio) que engloba estes três níveis são os SIGNOS, “desdobramentos contínuos da atividade semiótica”. Portanto, este tipo de análise se faz necessária para o entendimento dos processos fenomenológicos, os quais discorri no primeiro capítulo.

Sendo este nível uma percepção individual a partir das sensações imediatas obtidas no jardim e minhas interações com o lugar, forma-se assim uma identidade do lugar que se reflete em meu comportamento no local, bem como as significações de identidade do lugar que outras pessoas têm sobre ele traduzem suas relações com aquele espaço (dependendo também de crenças e valores pessoais) e refletem-se também em suas linguagens corporais, que são diferentes a variar de acordo com sensações de aceitação ou estranhamento, por exemplo.

Bem, como estamos a falar sobre um processo pessoal de percepção, e um processo de pensamento para a ilustração a partir da vivência fenomenológica de quem interpreta e representa imagetivamente, falaremos então do que me era possível analisar: o trajeto dos níveis de percepção segundo as minhas vivências desde o princípio da minha relação com o Jardim de São Lázaro.

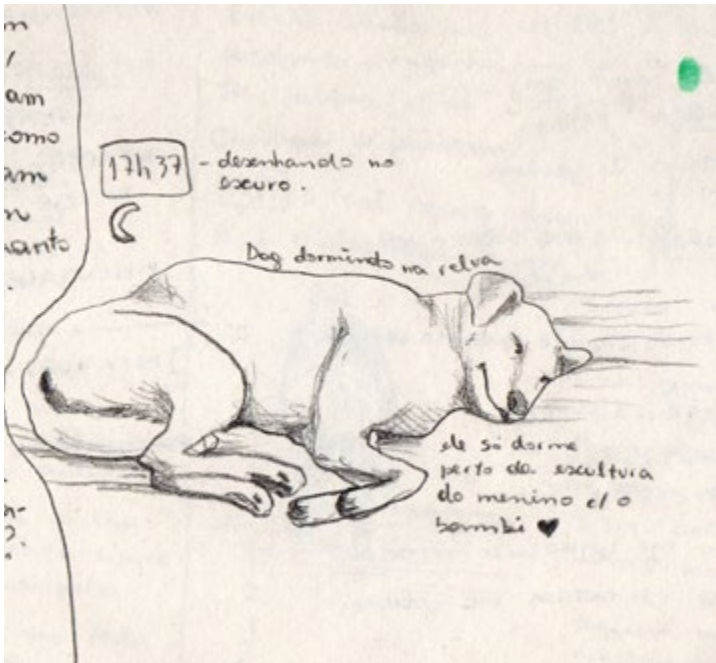
### **Aspectos sensoriais iniciais (primeiro nível de análise):**

**Visuais:** A primeira sensação advinda de uma impressão visual, ainda quando morava ali perto, foi de entusiasmo por haver uma pequena “bolha” arborizada no meio do bairro de Santo Idelfonso, ou, sensivelmente, Bonfim. Posso salientar também que o entusiasmo sobre haver vegetação próxima à minha moradia toca questões sensíveis individuais referentes à minha cidade natal, Brasília. Após de lá sair, percebi o sentimento de falta causado pela ausência do contato diário com árvores, característica presente na arquitetura do centro da cidade, onde os prédios foram planejados para serem parte de um grande jardim<sup>30</sup> e lugar onde morei desde o nascimento até a vinda ao Porto. Sobre a vegetação e sua disposição em conjunto

---

30 Brasília é conhecida também como “cidade-parque” devido à escala bucólica planejada por Lúcio Costa. A escala bucólica se soma a outras três escalas: “a escala monumental, residencial e gregária”. Se caracteriza por extensas áreas livres e verdes que envolvem a área residencialmente edificada. A escala bucólica determina os parâmetros de uso e ocupação do solo nessas áreas a serem ocupadas por bosques, áreas livres ou destinadas ao lazer, onde são caracterizadas também pelo gabarito baixo dos prédios residenciais. (Ver em **Anexo A** textos do urbanista Lúcio Costa que evidenciam a escala bucólica e a importância do verde na cidade)

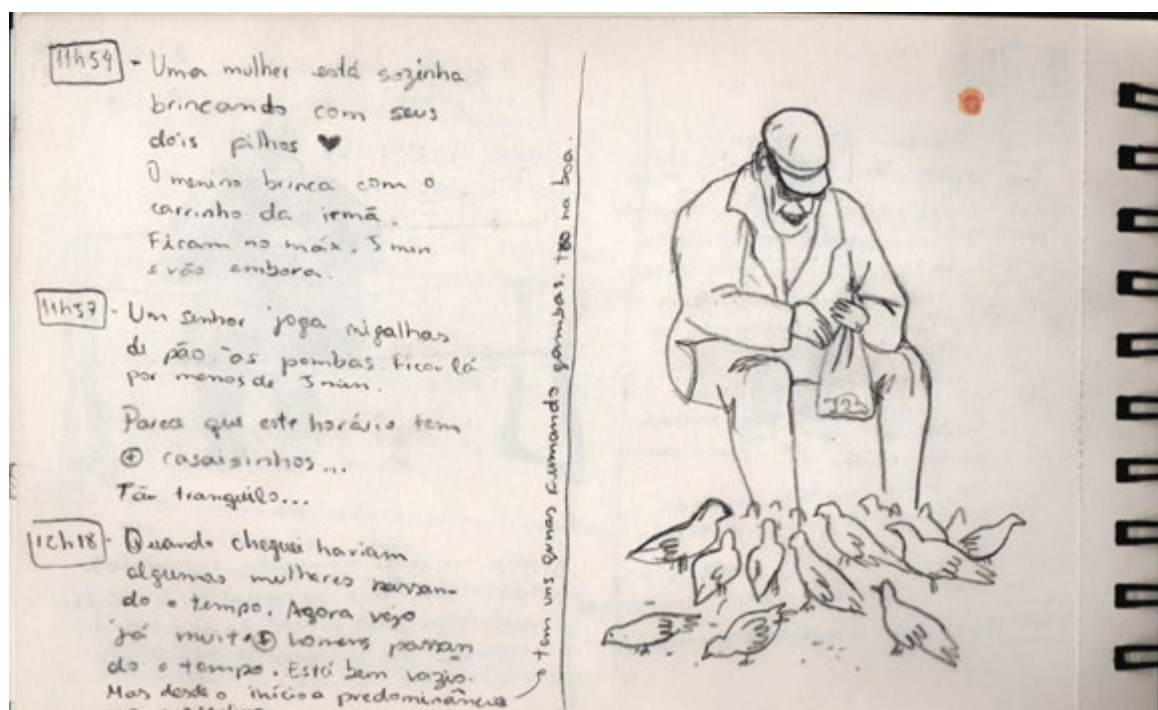
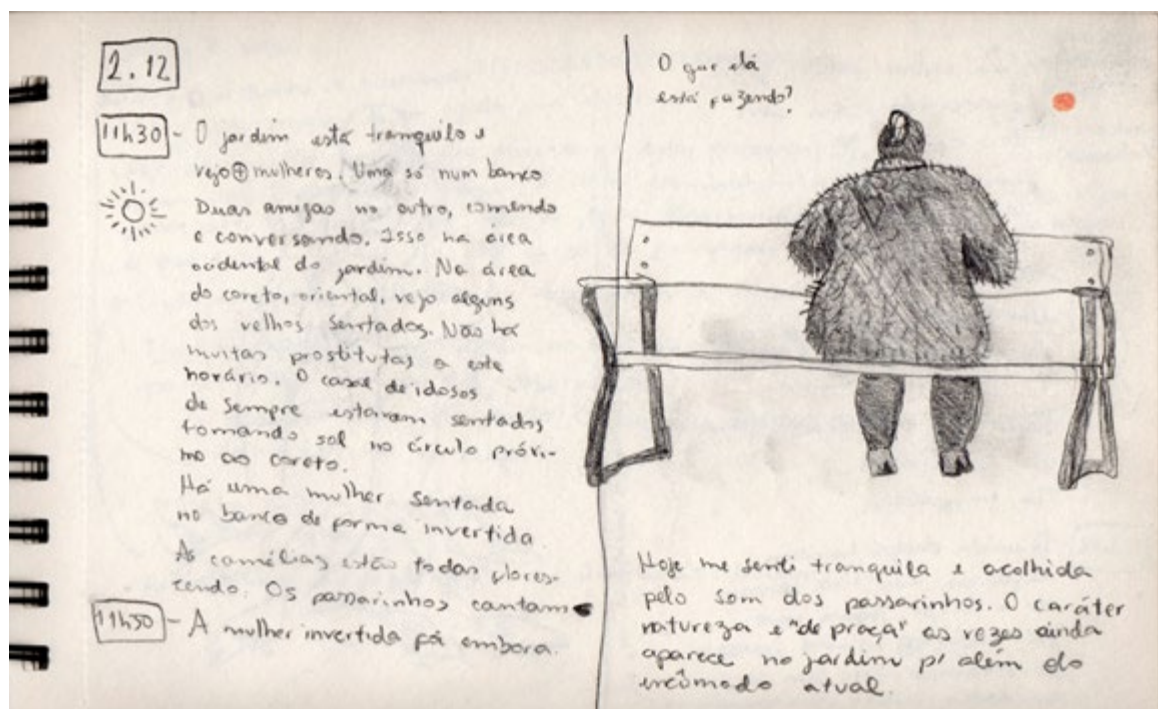
ao mobiliário do Jardim São Lázaro, causou-me boa impressão pois o jardim está sempre bem cuidado, há árvores baixas e altas e bancos para descanso que, a princípio, causam uma sensação de respiro e pausa no meio do bairro e às pistas de carros à sua volta. As esculturas são curiosas e de características variadas. A que mais me chama atenção é a do menino que abraça um veado e o veado o abraça com o pescoço, o sorriso do menino dá um ar de alegria à sua volta, ainda mais por estar em um canteiro de relva aberta, nada escondido por arbustos ou árvores. A cerca que delimita o espaço do jardim e o fecha nele mesmo traz uma sensação intimista e aumenta a sensação de “bolha”.



**FIG. 20** Escultura do ‘menino e o veado’ aparece ao fundo.

**FIG. 21** O cachorro que só dormia à volta da escultura.



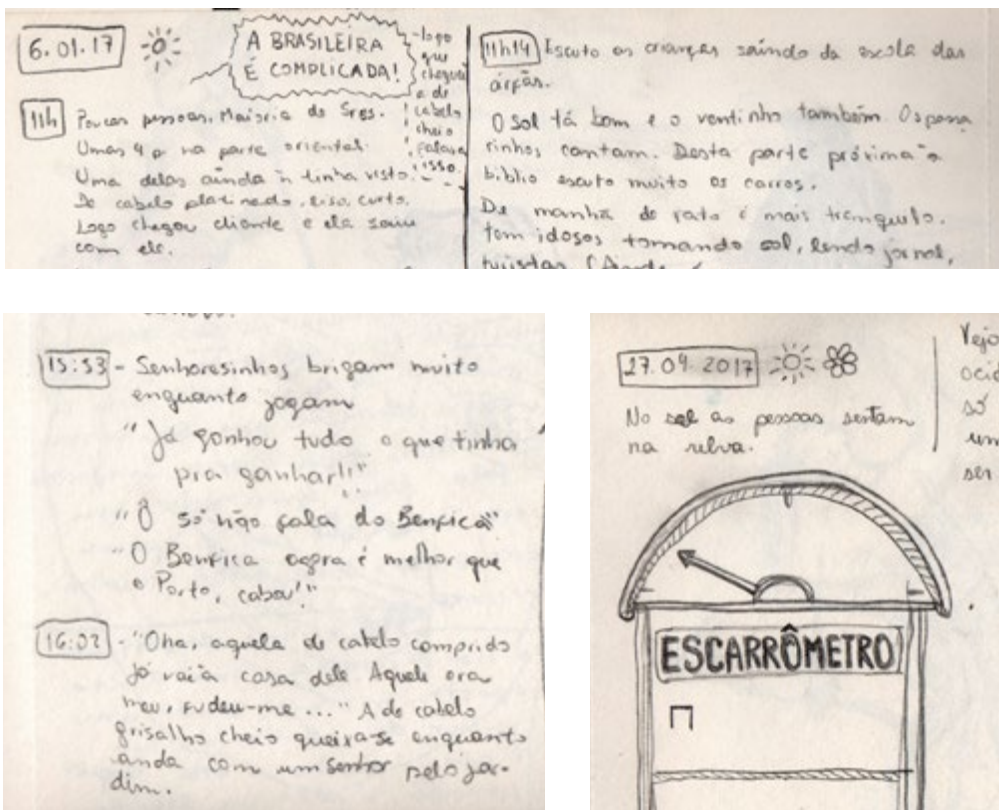


**FIG. 21 e 22** Acontecimentos observados em um dia no período matutino, mais vazio, observou-se, ao todo, características comuns de um lugar de descanso (mesmo na área oriental, marcado pelos pontos laranjas, onde à tarde transforma-se no território de diversões dos reformados).

**Auditivos:** Seu pequeno tamanho não impede que os barulhos externos da cidade entrem na experiência de estar ali. Pela manhã, há menos transeuntes no jardim e é possível escutar mais os pássaros e o barulho das folhas.

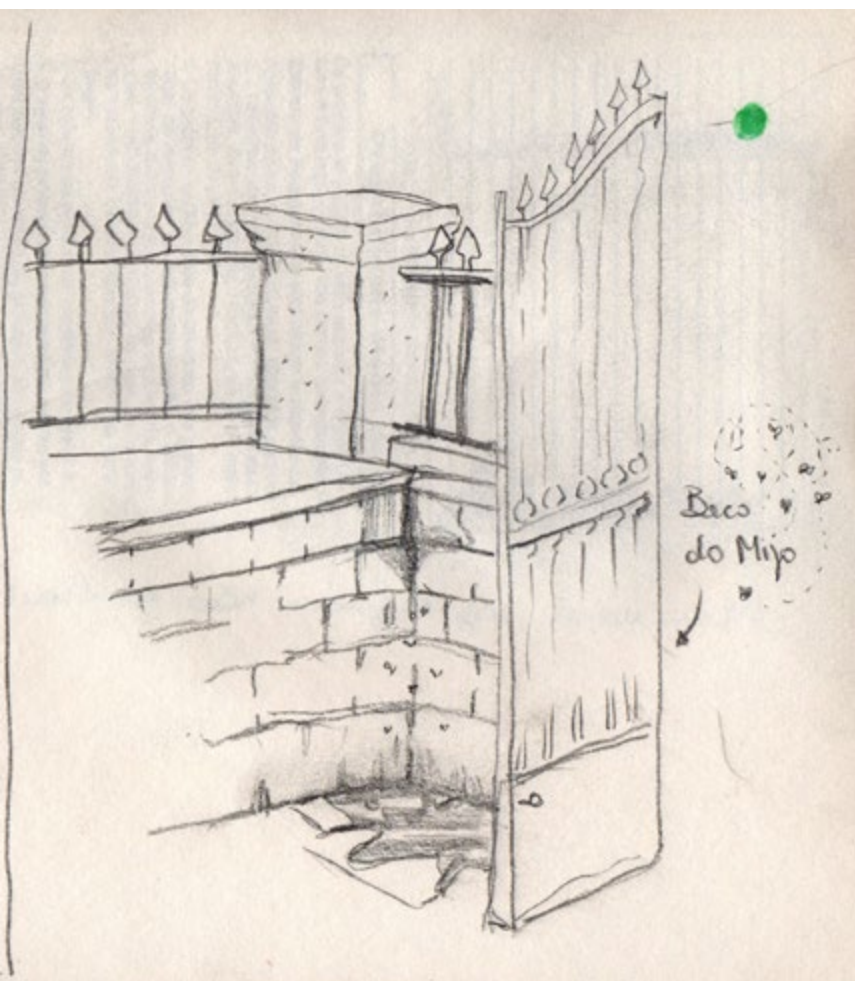
Pela tarde, quando o fluxo de pessoas aumenta (maioria masculina e acima de sessenta anos) e os senhores que jogam cartas começam a montar suas mesas de jogos e espalhá-las pela área oriental do jardim, um som característico é o das escarradas e dos “bate-bocas” entre os senhores à medida que os jogos começam a ficar mais acalorados (particularmente as escarradas me causam incômodo). Escuta-se conversas entre as colegas de trabalho que estão ali para conseguir clientes, os próprios senhores, frequentadores assíduos do jardim.

**FIG. 23, 24 e 25** Nestas imagens é possível encontrar nas anotações e no desenho do “escarrômetro” percepções de origem auditiva.





**Olfativos:** Este varia de acordo com a porta de entrada (quatro, uma em cada quina do retângulo que delimita o jardim), apenas uma entrada traz uma sensação forte relacionada ao olfato: a entrada que mais passei, por ser a entrada mais próxima do trajeto que fazia de casa para o jardim, ou de casa para a Faculdade de Belas Artes, e foi a que apelidei de “beco do mijó”, sim, é um apelido pejorativo, pois corresponde à minha sensação de ter de passar ali. O cheiro de urina intenso, forte e a presença de homens idosos urinando a qualquer momento, me causou logo uma sensação de distanciamento. Principalmente por ser mulher, o incômodo fica evidente, como adentrar um momento íntimo masculino em um espaço público que está no meu trajeto. O “beco do mijó” está localizado em uma das escadas de entrada na área ocidental, no lado interior do jardim, colado ao muro que divide o jardim do passeio da rua Rodrigues de Freitas.



**FIG. 26** O “beco do mijó”, ou, a “casa de banho” demarcada pelos reformados.

## **Relações entre função, uso e existências (segundo nível de análise):**

O segundo nível semiótico-cognitivo de análise da paisagem, o *Singular Indicativo*, é um nível semântico, onde, a partir de aspectos indiciais, percebe-se uma “atribuição de valores que regem o modo de apreensão e ralação dos significados, os quais, sem essa relação ou compreensão, não poderiam existir” (MAZIERO & BONAMETTI, 2016: 11). Sendo assim, a percepção no nível *singular indicativo* só é possível havendo uma existência concreta, “nesse nível o entendimento do espaço como lugar é obtido a partir das percepções do indivíduo com referência às experiências ou conhecimento de vivência já praticada com os elementos presentes” (*Idem*).

Ou seja, vivenciando o lugar, é possível perceber as relações entre os indivíduos do lugar, o modo que utilizam o espaço e seus equipamentos bem como a função que dão a eles. Nesta relação / ação entre sujeitos e materialidade do lugar, é onde encontramos significados que traduzem os conceitos de espaço, lugar e território colocados no início deste capítulo por Neto. Este nível de análise pode ser explicado da forma como ele mesmo diz, “a constituição de espaço ocorre, em princípio, a partir de uma consciência prática, o que se evidencia particularmente no fato de que os seres humanos raras vezes comunicam uns aos outros como criam espaços” (NETO, 2015: 57). Assim, adquire-se esta consciência prática ao vivenciar um lugar, sendo possível, a partir também dos aspectos sensoriais de primeiro nível e um entendimento cultural advindo da experiência cotidiana, estabelecida neste nível do trajeto cognitivo, compreender signos e coexistências no jardim.

Desta forma, focando no uso do espaço e significados implícitos, pude perceber algumas questões enquanto frequentava o jardim, as quais discorrerei abaixo, e as quais inserem-se no segundo nível de percepção. Focarei aqui nas questões que orbitam os temas principais e motivadores da dissertação: *o processo de pensamento visual para ilustrar e compreender o que não está explícito a partir*

*de uma abordagem fenomenológica e auto etnográfica sobre o meu incômodo no lugar.*

O Jardim de São Lázaro, “o primeiro jardim público da cidade e o único ainda envolvido por um gradeamento com quatro portões”<sup>31</sup>, parece, exatamente por seu gradeamento, causar sensações de isolamento em meio a cidade. Esta característica, a mesma que à primeira vista me causou entusiasmo (por ser uma porção de verde e possível local de acolhimento), após as várias observações, parece ser também um fator sensível que favorece o uso do espaço, no período vespertino, pelos reformados do carteado como um lugar íntimo, de encontro e lazer. Esta questão, nas primeiras vezes que passei pelo jardim, exercia uma conotação diferente, onde, a princípio, era interessante, e mesmo bonito, que os reformados têm e se reúnem socialmente em um local público, que também é deles. No entanto, em pouco tempo em que adquiri conhecimento experiencial, passei a sentir o incômodo e reparar outras questões sociais implícitas à atividade dos reformados. Percebi que a forma como utilizam e criam o espaço distancia alguns grupos sociais e aproxima outros.

Os reformados do carteado (agentes) “exercem o poder de produzir, pelo seu poder de alocação, os espaços para suas ações e, assim, influenciar a formação de espaço por parte dos sujeitos sociais” (NETO, 2015: 54). As suas ações confirmam suas intencionalidades e interesses (pelo poder de alocar uma parte dos objetos: as mesas e cadeiras). Como um local de encontro e diversão masculina, constroem assim um espaço de lazer com interesses ligados a uma cultura que reforça padrões patriarcais (que serão evidenciados na segunda parte deste capítulo *A mulher ausente*) de poder e afasta mulheres comuns daquele território, como sentido inicialmente por mim (incômodo) e confirmado em campo.

---

31 Descrição na programação de uma das sessões de *Um objeto e seus discursos*, organizado pela Câmara do Porto. O objeto, no caso, é o coreto do Jardim de São Lázaro. <http://www.umobjetoeseusdiscursos.com>, acedido em abril de 2017.

Relacionando significados que vieram com a vivência e sensações imediatas de primeiro nível, analisaremos a configuração do território dos reformados. Como indicado no mapa, é perceptível a área de jogos, onde se divertem e apostam, bem próxima da área de encontros e negociações de programas sexuais / afetivos no extremo oriental enquanto que elegeram como “casa de banho” um local, no extremo ocidental, mantendo a “sala de diversões” longe do cheiro de urina ou confirmando o local para urinar como um local íntimo que deve ser afastado, mesmo que ao lado de uma das entradas do jardim. É possível realizar uma analogia à um salão de festas, por exemplo: a casa de banho nunca estará no centro da pista de dança, mas em um local isolado e afastado. O distanciamento entre estas duas áreas evidencia intenções de quem constrói aquele espaço bem como as ações diárias de repetição de certos comportamentos consolidam a presença dos reformados, demarcando espaços dentro do Jardim.

A transformação do espaço público em um espaço privado influencia comportamentos de outros grupos sociais e outros espaços dentro do jardim durante os períodos em que é estabelecido aquele território. Este território, demarcado pela presença dos reformados e suas mesas de cartas espalhadas na área oriental contribui para o sentimento de identidade do lugar como um local masculino, que se comprova pela baixa presença feminina e acaba por reforçar, através de signos culturais de conotação sexista, um terreno cómodo aos homens e arredio às mulheres.

Exemplos de comportamentos que orbitam a relação homens / mulheres e estão relacionados ao território efêmero criado pelos reformados:

1. As prostitutas que têm ali como um ponto de encontro ou fonte de rendimento, passam a frequentar e permanecer no local. Estas trabalhadoras são curiosamente de idades mais avançadas, tornando algumas relações com os senhores de certa forma “mais próxima”, como percebido por ações de amizade e carinho entre senhores e prostitutas.

2. As mulheres mais jovens, que chamarei de “mulher comum” não costumam frequentar o local, principalmente o lado oriental, a não ser para atravessar o jardim como ponto de passagem ou mulheres turistas que não vivenciam o local cotidianamente. As mulheres que frequentam o jardim de forma cotidiana e não são as trabalhadoras, usualmente estão acompanhadas, comunicando também nesta sutileza, que o lugar “não é” para mulheres comuns solteiras.

Outras percepções sobre o uso do espaço não tão relevantes a esta dissertação, porém ainda interessantes:

1. Menos pessoas entram pela entrada onde se localiza o “beco do mijo”;
2. O jardim varia entre pouco uso e maior uso, a depender o horário. De manhã observei que é mais vazio e há menos o sentimento de incômodo ligado ao facto de eu ser mulher. Por tanto, optei por frequentar mais o turno vespertino por mais possibilidades de acontecimentos relacionados à questão principal;
3. Próxima à escultura do “veado e o menino” foram observadas mais interações entre crianças e famílias a passeio, gerando uma sensação mais próxima do usual em jardins;
4. Há outros grupos que frequentam o lugar com menor frequência: turistas, famílias, namorados, estudantes, “gunas”, bêbados, pessoas a passear com cachorros. Os gunas muitas vezes são vistos a discutir.
5. A maioria do público, mesmo quando não nos espaços de jogar cartas, é masculino, até quando há jovens.
6. Foi observado que, fora as prostitutas, as mulheres no jardim ou estão acompanhadas, de seus filhos pequenos ou namorados / maridos, ou estão de passagem, permanecendo pouco tempo no jardim;
7. Foi observado algumas vezes senhoras sentadas em

bancos localizados na periferia do jardim, os voltados para a rua Rodrigues de Freitas, onde senta-se de costas ao centro do jardim.

### **Entendimento coletivo e expectativas culturais (terceiro nível de análise):**

O terceiro nível de análise, o *Convencional Simbólico*, baseia-se no entendimento coletivo sobre o lugar a partir da paisagem como um sistema que revela um modo de pensar em grupo que contagia a percepção de outros indivíduos. Portanto, aqui é possível estabelecer reflexões acerca do entendimento de identidade de um lugar, gerado pela manutenção de comportamentos coletivos, que geram identidade, memória e expectativas culturais. Segundo Maziero e Bonametti:

“Surgem assim os efeitos das memórias acumuladas, por meio de um interpretante dinâmico, definido com regras e poder representativo a nova significação do lugar. Essas memórias agregam valores culturalmente e constroem status. Inicia-se um processo de consolidação do pensamento, promovendo convenções, gerando comportamentos, carregando novos valores como resultados dessa interpretação” (MAZIERO & BONAMETTI, 2016: 13).

Assim, neste nível está o “limite pensável, interpretante final – resultado da interpretação de algo que não é mais perceptível pelos sentidos, mas por sua função simbólica, produzida, experimentada e consagrada” (*Idem*). De tal modo que agora é possível discorrer sobre as interpretações e reflexões geradas pela vivência e relações pessoais com o jardim, estendendo o discurso a um nível reflexivo relativo ao coletivo e o pessoal.

Portanto, com base no trajeto perceptivo acima exposto e revelado minha presença no jardim como parte do grupo social da mulher comum, jovem, adicionadas as características estudante, estrangeira e, ainda, sensibilizada por questões de desigualdade de direitos entre

homens e mulheres, os signos que percebi nos fenômenos vivenciados juntamente ao entendimento geográfico cultural trazido pela leitura de Neto a sobre dos discursos implícitos nas construções de espaço de quem atua cotidianamente no jardim, evidenciou onde *residem* os incômodos em minha relação com os espaços sendo possível perceber agora este incômodo em dois principais níveis sensíveis:

1. A mulher comum não encontra no jardim naturalidade para convivência, sendo ela, como colocado por Neto, uma “novidade subversiva”<sup>32</sup> no sistema de comunicação da paisagem, evidenciada pelo episódio em que um reformado se aproxima para averiguar se eu era uma das prostitutas seguido de um diálogo que afirma um posicionamento hierárquico e de poder.
2. A um nível muito íntimo e sensorial, só possível de se perceber ao me afastar do meu local de origem, Brasília, e após processos reflexivos a decorrer durante esta dissertação sobre os fenômenos vivenciados e autoanálise, revelando que a convivência em um espaço verde antes habitual, agora escasso e, ao ser possível pela proximidade, transformado em experiências ruins e constrangedoras, gerando assim um incômodo quase que, a princípio, inconsciente, visceral, pois tocou questões inerentes a meu próprio existir no mundo e a forma como sabia viver até então. Sendo mulher e habituada, agora percebo, a um contacto com a natureza tão cotidiano e intrínseco que só o reparei ao deixar de o ter. Este nível sendo perceptível através de sensações agradáveis que obtive ao permanecer pelo jardim em horário “neutros” como o matutino e anotações / desenhos que evidenciam a relação humano – natureza.

São questões que de certa forma entraram em conflito com minha identidade, validando a existência de território: “Território existe porque existe coexistência da diversidade num mesmo lugar, o que

---

32 “A ação e o discurso espacial podem nos revelar o espaço sendo produzido, sua densidade temporal de hábito, ou sua novidade subversiva” (NETO, 2015: 57).

demanda negociação, diálogos, conflitos, forçando os diferentes grupos a se relacionarem com os outros pela demarcação de pedaços com sua identidade e, a partir destes, estabelecer uma relação com a alteridade” (NETO, 2015: 56).

Deste modo, o Jardim de São Lázaro passou a me incomodar ao passo que, ao coexistir no espaço e ações dos sujeitos que cotidianamente ali habitam, gerou um conflito de identidades, entre as minhas crenças e existência como mulher naquele espaço e a dos senhores que têm o poder de interferir materialmente ali. Estabeleceu-se um limite, carregado de significações sociais, que comunica o tipo de mulher que se espera encontrar naquele território.

Vale salientar que o uso do jardim se mostra como um microcosmo de atitudes culturais presentes na sociedade como um todo, mas que ali se torna evidente por estar concentrado em um pequeno espaço. As reflexões críticas aqui partem de uma percepção, que como defendido desde o início, nascem da minha experiência (incluindo minhas memórias e valores) e procura reconhecer através dos processos criativos e observação de campo a minha própria presença, neste caso descoberta pela *ausência da mulher comum*, representada por mim mesma, e a presença masculina que age, em comportamento e significado, de forma opressora a estas mulheres, influenciando sua permanência ou não no local.

Importante também é frisar que o interesse não é ir contra as expressões e vivências culturais existentes no jardim de modo geral, considerando que, por uma visão macro, a ocupação do jardim é interessante socialmente pelo fato de ir contra o conceito burguês tradicional de jardim<sup>33</sup>. De certa forma, com esta visão ampliada, sua ocupação por grupos também marginalizados pela sociedade (além

---

33 “O Jardim era, no século passado e nos princípios do século XX, um lugar de passeio, onde os burgueses estadeavam a sua solenidade e importância, passeando a lentas passadas os caminhos dos jardins. O jardim, o ‘passeio público’ era então não um mero local de lazer mas sim e sobretudo como que um palco teatral” (CORDEIRO, 1988: 18). Expectativas que permearam as motivações das reformas que reinauguraram o Jardim de São Lázaro em 1933 e que por algum tempo se concretizavam em seu uso.



da margem a que são colocadas as mulheres por culturas sexistas<sup>34</sup>) e usualmente à parte dos interesses económicos (reformados, bêbados, imigrantes, prostitutas) seria por si só outro ponto de estudo e reflexão. Bem como o facto de os reformados terem algum poder sobre o espaço público que é deles também (diferentemente do que ocorre usualmente onde o poder de manipulação da materialidade de um espaço público é concedido à instituições, público ou privadas com interesse económico) demonstra um outro âmbito cultural interessante e valioso, onde de alguma forma o poder de uso está, em parte, destinado a uma porção de cidadãos, reforçando também uma identidade de bairro e cultura local que não deve ser menosprezada, pois também é valiosa.

Também é possível estabelecer uma relação entre os três níveis de análise semiótica da paisagem urbana de Maziero e Bonametti com o processo da percepção fenomenológica no pensamento criativo colocado por Ostrower e Quental no primeiro capítulo. Enquanto a análise da paisagem nos coloca como observadores externos, o processo perceptivo cognitivo faz um percurso interno que se exprime na materialidade da linguagem. Para melhor apreensão, ambos foram organizados em três etapas. Seguindo dois caminhos que dialogam por diferentes perspectivas:

### **Do ponto de vista fenomenológico, de observação do próprio corpo (interno):**

1. Percepção através do corpo sensível;
2. Corpo mediador (mediação entre o que é percebido e está no meio e os processos internos que envolvem a imaginação e cognição);
3. Corpo que comunica através da linguagem (materialidade imagética ou texto), como trabalhando no primeiro capítulo utilizando conceitos fenomenológicos, e:

---

34 E achado principal da dissertação por ser inerente à autora em seu processo de descoberta da sua relação fenomenológica “indivíduo-meio”.

## **Do ponto de vista da paisagem urbana, de observação do coletivo / social (externo):**

1. Análise perceptiva sensorial (ícones e coisas a partir dos sentidos);
2. Função, uso e existências (relação indivíduos e o meio);
3. Comunicação do espaço urbano (gera identidade e expectativas culturais), como explicitado neste capítulo pela junção semiótica e conceitos de espaço, lugar e território.

É possível concluir que desde a análise no primeiro nível, à volta de aspectos sensoriais, ficou evidente que minha vivência no jardim passou por um percurso semântico de características sensíveis que transitaram pelos seguintes significados: belo / entusiasmo / proximidade – incômodo – reflexão crítica<sup>35</sup>.

Também ficou evidente neste capítulo como a forte presença do homem na paisagem urbana do jardim, bem como os comportamentos mantidos por estes, contribuem para fixar e perpetuar uma identidade do jardim, dentre outras, como um local onde mulheres carregam significados subjugados às vontades dos homens que ali frequentam cotidianamente. Sendo assim, é possível expandir a reflexão crítica sobre a mulher que não está, principal achado e fonte do processo de pensamento sobre o lugar, uma vez que, retomando Quental nas questões levantadas no primeiro capítulo, reconheço a mim mesma no que me é estranho, permitindo “redescobrir-se pela análise do que permanecia oculto até então; acolher, enfim, ‘ (...) toda a espécie de lacunas pelas quais se insinua a poesia’” (QUENTAL, 2009: 130).

---

35 Ver mapa mental das relações conceituais que englobam a dissertação no **Apêndice**.

## 2.2. A mulher ausente

*“Yet access to public space, urban and rural, for social, political, practical, and cultural purposes is an important part of everyday life, one limited for women by their fear of violence and harassment. The routine harassment women experience ensures (...) that women will not feel at ease, that we will remember our role as sexual beings, available to, accessible to men. It is a reminder that we are not to consider ourselves equals, participating in public life with our own right to go where we like when we like, to pursue our own projects with a sense of security” (SOLNIT, 2002: 240).*

Neste capítulo discorrerei sobre os desenhos que evidenciam algumas causas dos incômodos que distanciam mulheres e o jardim e as questões culturais<sup>36</sup> que envolvem estas percepções. Desvendando alguns padrões de comportamentos, através dos desenhos e anotações, por parte dos reformados que perpetuam uma cultura sexista em seu modo de utilização e comportamento no espaço que constroem coletivamente.

“O respeito é uma condição fundamental da esfera pública. Onde o respeito desaparece, o que é público decai. A decadência da esfera pública e a crescente falta de respeito são simultaneamente causa e efeito uma da outra. A dimensão

---

36 “For Raymond Williams, culture is an organic “way of life”. Culture can also be social process, communication, interaction between people, the common frames of reference for interpreting experience. Culture is group identity. Culture is also a site of struggle for dominance by competing groups” (D’ALLEVA, 2005: 78).

pública pressupõe, entre outras coisas, que movido pelo respeito, o olhar se afaste da esfera privada. Trata-se de um distanciamento constitutivo do espaço público” (HAN, 2013: 13)

Seguindo o pensamento acima, defendido por Byung-Chul Han, trecho do livro *No Enxame* (2013) e relacionando-o ao conceito de território defendido por Neto, pressupõe-se que os reformados transformam o espaço público em privado, e, confortáveis em seu território, sentem-se no direito de olhar para a mulher que ali estiver como propriedade do espaço privado construído. Sendo assim, contribuindo para a falta de respeito (distanciamento do olhar implícito à esfera privada) ao aproximarem o olhar sobre o corpo da mulher, que pela aproximação (análise sexual), o tornam um corpo público dentro do espaço privado dos reformados. Então, para concluir este pensamento, a olhar para o lugar Jardim de São Lázaro, ocorre a decadência da esfera pública e o surgimento de um espaço privado marcado por um território, e, ao olhar para o espaço que envolve o corpo feminino, ocorre a decadência da esfera privada (espaço do corpo que pertence à própria mulher) ao olharem para o corpo feminino como um espaço público, onde homens detêm o poder de julgá-lo como corpo disponível.

A partir destas premissas e compreendendo que esta dissertação, de caráter interdisciplinar, se inclui também no campo dos Estudos Culturais<sup>37</sup>, que segundo Anne D’Alleva, no livro *Methods & Theories of Art History* (2005):

“Is particularly concerned with ideology and power. It takes as a primary concern subjectivity – that is, how human subjects are formed by the social and cultural forces around them, and how they experience their lives in culture and society. It has a particular interest in both “ordinary” people and in communities marginalized by race, class, gender, sexual orientation, etc.” (D’ALLEVA, 2005: 77)

---

37 “Cultural Studies is an interdisciplinary academic movement that takes culture out of the realm of elite and examines its interconnections throughout society. From a Cultural Studies perspective, all people engage in culture, in the making of symbols and the practices of representation (verbal, visual, gestural, musical, etc.)” (D’ALLEVA, 2005: 76).

Podendo-se afirmar igualmente esta dissertação como um estudo cultural feminista, por estar ligado à experiência de uma mulher e preocupada com a construção social da mulher, as colocações acima nos fazem refletir sobre questões que recaem sobre o corpo da mulher no espaço público e no espaço privado, desde a maneira que este corpo é visto pela sociedade ao sentimento de ser uma mulher em um espaço público, constrangida por questões culturais arraigadas ao patriarcado<sup>38</sup>.

Desta forma, e como colocado por D'Alleva, o interesse desta dissertação também está em *ordinary people*, pois o olhar recai sobre a mulher comum que não costuma frequentar o jardim como um local onde possa estar plenamente.

Por estar plenamente, compreende-se: sentir-se livre e em segurança com o próprio corpo em um determinado lugar. Restamos então compreender por quê uma mulher sente-se mais ou menos restringida em determinados espaços. O incômodo (que pode evoluir a medo) que sentimos (mulheres) ao estar em alguns locais é uma resposta de uma memória corporal que advém de um histórico de assédios relacionados a comportamentos normativos<sup>39</sup> que procuraram controlar o corpo feminino de forma a restringir sua liberdade mantendo-o nos domínios do lar de forma a servir a uma cultura que procura manter-se nos domínios do patriarcado.

Rebecca Solnit no livro *Wanderlust – The History of Walking (2002)* dedicou um capítulo à questão da mulher que anda no espaço público através de um pequeno histórico do controle sobre o corpo feminino e sua liberdade, e, principalmente, o controle de sua sexualidade. Durante todo o livro, no qual Solnit traça as principais figuras na história do

---

38 “Patriarcado é um sistema social de relações de gênero em que existe desigualdade entre estes. (...) O conceito de patriarcado incorpora o de relações de gênero, mas o extrapola em dois aspectos. Primeiro, inclui a desigualdade frequentemente encontrada em relações desse tipo. Segundo, chama a atenção para a interconectividade dos diferentes aspectos delas, que constituem um sistema social” (SCOTT, 2010: 155).

39 “Feminists, gender theorists, and queer theorists use the term “normative” to identify and critique oppressive gender standards and categories. Normative means not what is “normal”, but what is considered “normal”. (...) Society dictates that certain ways of living are normal, and then coerces or persuades individuals to conform to these standards and perpetuate them” (D'ALLEVA, 2005: 71)

caminhar, a autora percebe que todos têm sido homens, então propõe-se, no capítulo *Walking after midnight – Women, Sex, and Public Space*, a compreender os motivos pelos quais mulheres não estavam, ou estavam muito menos que homens, andando por aí também.

Solnit cita apenas três pré-requisitos para andar publicamente por onde deseja ou simplesmente por prazer: ter tempo livre, um lugar para ir, e um corpo que não esteja impedido por alguma doença ou restrições sociais e complementa: *“Free time has many variables, but most public places at most times have not been as welcoming and as safe for women. Legal measures, social mores subscribed to by both men and women, the threat implicit in sexual harassment, and rape itself have all limited women’s ability to walk where and when they wished”* (SOLNIT, 2002: 234).

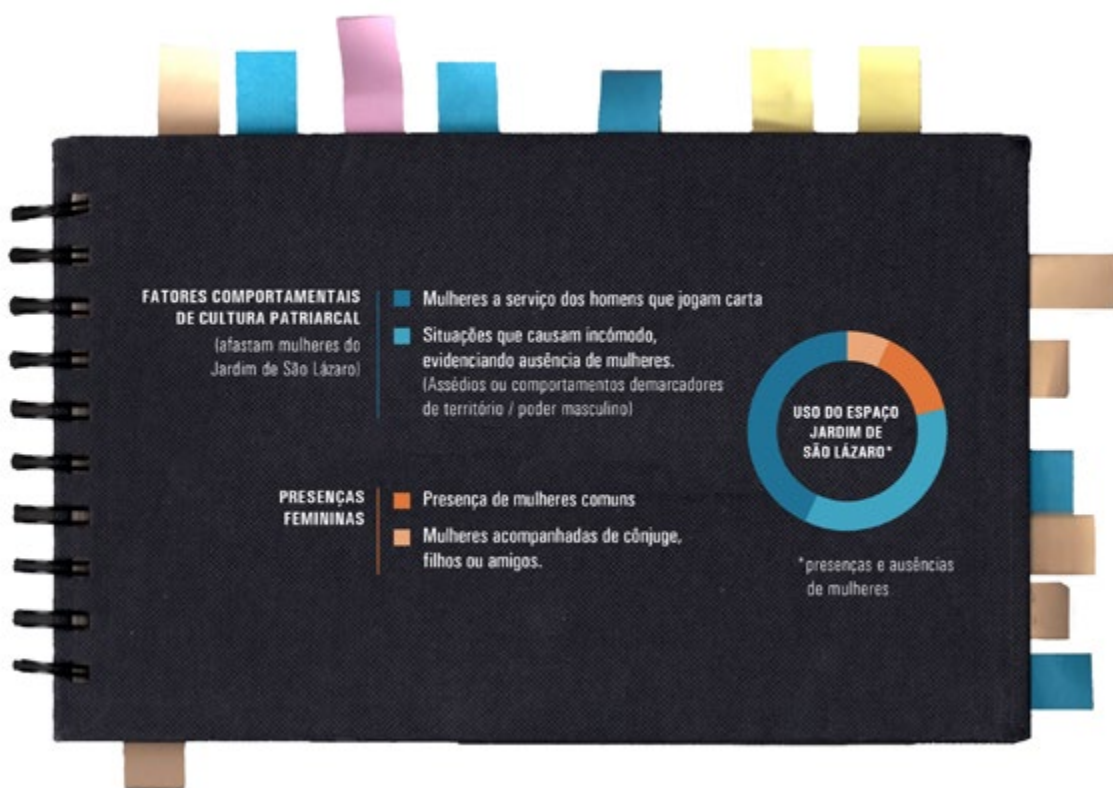
O assédio (*harassment*), localizado no cerne do impedimento à liberdade de ir e vir quando desejamos, para uma mulher, é algo sempre presente. A memória de um corpo feminino carrega a lembrança de assédios sofridos ao longo da vida, sejam eles implícitos ou literais. Assim, dialogando com o conceito de respeito necessário à esfera pública colocado por Han, no início deste subcapítulo, o assédio seria então, a ação que faz com que o corpo feminino, um espaço privado, adquira a qualidade de público no entendimento de quem o comete, como coloca Solnit: *“Women’s presence in public becomes with startling frequency an invasion of the private parts, sometimes literally, sometimes verbally”* (*Idem*). Não estranhamente, dentro desta lógica social, as prostitutas receberam apelidos e termos que relacionam sua atividade profissional ao espaço público: *“streetwalkers, women of the streets, women on the town, and public women”* (*ibidem*). Estes termos relacionam o corpo feminino e trabalho sexual ao espaço público de modo a retirar a autonomia e poder sobre o corpo da mulher e transportá-lo para o outro, homem, quando, independente da atividade profissional envolver o sexo, o poder sobre o próprio corpo deve continuar a ser de quem o é. Esta distorção de significado do lugar do corpo feminino, que se reflete no modo que falamos, representam e retratam do corpo da mulher prostituta, ilustra de

forma clara e didática a transferência de foco no significado do poder, onde o que deveria ser protagonizado pela mulher passa para algo externo a ela, e acaba por permitir, assim, nesta ausência, a manutenção de um espaço de violência sobre este corpo, destituído, pela sociedade patriarcal, de autonomia sobre o mesmo.

*“But women are the primary targets of sexualized violence, which they encounter in suburban and rural as well as urban spaces, from men of all ages and income levels, and the possibility of such violence is implicit in the more insulting and aggressive propositions, comments, leers, and intimidations that are part of ordinary life for women in public places. Fear of rape puts many women in their place – indoors, intimidated, dependent yet again on material barriers and protectors rather than their own will to safeguard their sexuality” (Idem: 240).*

Portanto, compreendo que a não usual permanência de mulheres no jardim se dá por resposta a um comportamento masculino, em diferentes níveis, invasivo. Estes comportamentos / ações masculinas no jardim tanto afasta quanto faz com que a própria ausência de outras mulheres no lugar contribua para a manutenção do espaço como um espaço masculino, ao interpretarem que ali é um espaço hostil, tanto pelas atitudes dos homens quanto pela ausência de suas semelhantes. Estas ações configuram-se parte da comunicação implícita do jardim, perceptível em um nível de vivência no lugar, no caso, o *Singular Indicativo*, como explicado no capítulo anterior.

Destaco aqui algumas ocorrências em anotações da maior presença masculina e menor presença feminina, observando que: *as mulheres comuns* que ficaram mais tempo no jardim, mesmo que pouco, estavam acompanhadas, na maior parte dos casos, dos cônjuges ou seus filhos pequenos.



**FIG. 27** O gráfico acima demonstra, a partir da catalogação das minhas anotações dentro do diário gráfico, dois polos principais que se *dividem* em dois pares:

1. Comportamentos de origem cultural patriarcal, que acabam por reforçar a ausência de mulheres no Jardim, sendo eles: situações que causam incômodo à mulheres que permanecem no jardim (por exemplos assédios) e a maior presença de mulheres que estão lá para os homens que demarcam o território, e;
2. A presença feminina que utiliza o espaço público, que, em grande parte, quando observado, estavam acompanhadas.



16.35 - A maioria das mulheres que vejo, de fato passam rápida, só p/ cruzar o jardim e ficam nele por pouco tempo...

04.01.17  
14h12 Já há muitos senhores e umas 3 mesas de corteado já se formaram. Tem um senhor sentado no banco ao lado do meu me encarando. Tentou fazer contacto visual. Sinto que se tentar desenhá-lo ele vai interpretar algo... Até agora vi mulheres de passagem

5.12  
17h - Já cheguei no fim do sol. Há poucas mesas de corteado hoje. Pra variar só vejo velhos e homens. Mulheres, só umas 2 prostitutas. Hoje @ na parte central p/ ocidental. Tem 1 garoto jovem lindo. 1 menina jovem com amigos. Algumas mulheres passam [local de passagem].

**FIG. 28, 29, 30 e 31** Algumas anotações que evidenciam a maior presença masculina e a presença feminina passageira ou acompanhada.

Vejo poucas mulheres na zona ocidental. Na oriental quase só homens. Na central há um grupo de jovens que parecem ser do teatro.

Vieram mesas de jogos e nota do corte. E um grupo de dança se espalharam pelo jardim de forma que se dividiram em grupos menores para ensaiar em diferentes espaços do jardim. @ na da área central p/ a ocidental)



As anotações acima, descritivas a nível de registro, tem a função no caderno de registro quantitativo e foi importante para confirmar o lugar Jardim de São Lázaro como um local majoritariamente masculino, bem como traçar um perfil de uso por horário. Estando perceptível o baixo número de mulheres comuns e, quando aparecem sozinhas, estão de passagem, somado ao fator estar acompanhada quando ficam mais tempo que o de passagem, sugere uma interpretação que corrobora com os sentimentos de incômodos pessoais que me fazem não querer estar lá também.

Um dos incômodos gerados às mulheres cotidianamente, e relacionado aos pequenos assédios diários, fundamenta-se na maneira que as mulheres que estão na rua são vistas em um sistema social patriarcal: as mulheres não andam para seu próprio transporte e desejo de ir, conhecer ou apenas passear como reflexão, o andar das mulheres é visto como performance, um andar para ser observado pelos homens. *“Of course women’s walking is often constructed as performance rather than transport, with the implication that women walk not to see but to be seen, not for their own experience but for that of a male audience, which means that they are asking for whatever attention they receive”* (SOLNIT, 2002: 234).

Não só Solnit coloca isso como John Berger no livro *Modos de ver* discorre sobre as diferenças entre ver ou ser homem ou mulher e como homens estão ligados à ação enquanto mulheres à aparição enquanto imagem a ser observada.

Mesmo partindo de uma ótica masculina, Berger consegue, como introdução ao capítulo que trata de como nus femininos são representados em pinturas na história da arte, transmitir e compreender de modo interessante um pouco do que ocorre na construção de identidade do ser individual homem ou mulher, a partir da leitura de imagens que representam mulheres que estão para serem observadas e, conseqüentemente, representam convenções culturais patriarcais que moldam homens e mulheres.

“Segundo costumes e convenções que, finalmente, têm vindo a ser postos em causa, mas que de modo algum foram ultrapassados, a aparência social da mulher é de espécie diferente da do homem. A presença de um homem depende da promessa de poder que encarna. (...) Uma presença masculina sugere sempre o que um homem pode fazer por nós ou para nós. (...) A pretensão, no entanto, é sempre a de aparentar um poder que exerce sobre outros. Por contraste, a presença de uma mulher exprime a sua atitude para consigo própria e define o que se lhe pode ou não pode fazer. (...) Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem. A aparência social das mulheres evoluiu como resultado do seu

talento para viver, sob essa tutela em espaço tão limitado. Mas isto só foi possível dividindo o ser individual da mulher. Uma mulher tem de tomar conta de si própria permanentemente. Está quase sempre acompanhada pela imagem que tem de si. Quando atravessa uma sala ou chora a morte de alguém, dificilmente pode evitar ver-se a si própria andando ou chorando. Desde a mais tenra infância, ela foi educada e persuadida a ver o que faz. E, assim, acaba por considerar o vigilante e a vigiada que há dentro dela como os dois elementos constitutivos, embora diferentes, da sua identidade como mulher” (BERGER, 2002: 50).

Assim, uma mulher aprende a ter dentro de si uma persona vigilante<sup>40</sup>, de caráter masculino, aquele que vigia, e vive em uma tensão entre ser e vigiar-se em detrimento das ações de homens, que tem o direito (poder) de apenas agir e ser com naturalidade. Quando Berger continua: “O homem por sua vez, vigia a mulher, antes de tomar conta dela. (...) A parte da mulher que constitui o vigilante trata a parte que constitui o vigiado de forma a dar aos outros o exemplo de como a sua totalidade gostaria de ser tratada. Este tratamento exemplar de si por si própria constitui a sua aparência. A aparência de qualquer mulher define o que é ou não é permitido na sua presença” (*Idem*: 50-51), demonstra um pouco de como além da autovigilância imbuída às mulheres, através das convenções as quais nos socializam, contribui também para o julgamento de como os homens veem as mulheres recaia sempre sobre a mulher, atribuindo-lhe responsabilidade por sua aparência e nunca atribuindo responsabilidade aos homens, pela forma com que julgam mulheres, concordando com Solnit: “*all asserting it was my responsibility to control my own and men’s behavior rather than society’s to ensure my freedom*” (SOLNIT, 2002: 241).

E Berger conclui: “Poder-se-ia simplificar tudo isto dizendo: os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres, a mulheres vêem-se a serem vistas. Isto não só determina a

---

40 “I realized that many women had been so successfully socialized to know their place that they had chosen more conservative, gregarious lives without realizing why. The very desire to walk alone had been extinguished in them – but it had not in me” (SOLNIT, 2002: 241)

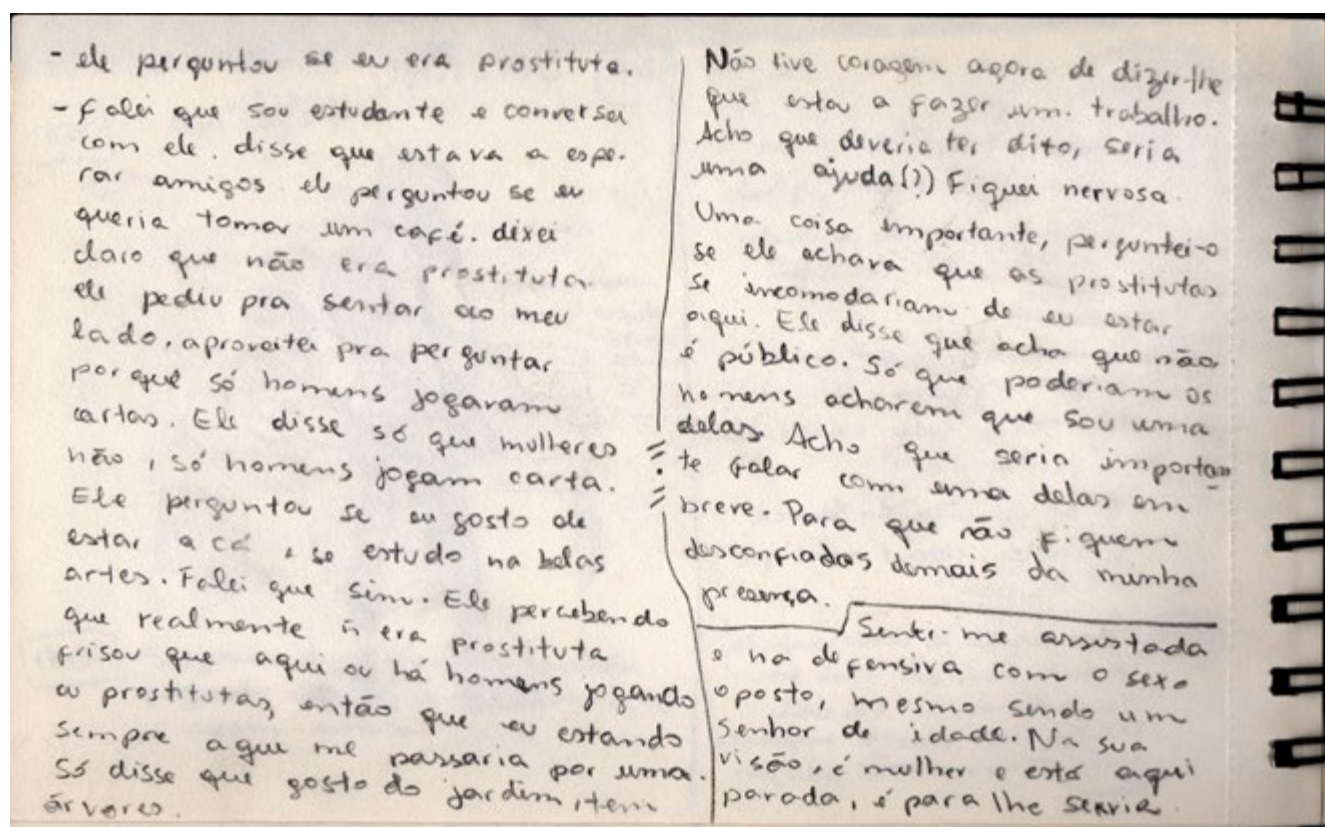
maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias” (BERGER, 2002: 51).

É por padrões culturais assim, que aprisionam mulheres as privando da naturalidade de apenas serem e agirem no mundo como indivíduo completo, que os estudos feministas se tornam importantes para desconstrução de culturas que as socializam para não estarem, não serem e autovigiar-se ao passo que também socializa homens para vigiar e responsabilizar mulheres por seus atos<sup>41</sup>.

Sendo assim, coloco aqui alguns desenhos e anotações que demonstram, sob a minha própria perspectiva e percepção, como eu vigiada vejo eles vigilantes, em um processo de vivência que, ao propor observar os signos e sinais comunicativos no jardim, acaba por inverter o foco do olhar, retirando-os das mulheres e voltando-os aos homens. Com uma carga quase de denúncia, estas anotações e desenhos permitem que a tensão e responsabilidade deixe de estar na mulher, como exemplificado por Berger, e evidenciem as ações dos homens que agem, munidos de seu poder histórico, de forma a julgar e assediar o corpo feminino.

---

41 A cultura sexista aprisiona tanto as mulheres, pela não liberdade em serem como quiserem, como também homens, pela não liberdade de não “comportar-se como homem”. Em uma cultura sexista, há também um padrão normativo que dita padrões de masculinidade. Este padrão valoriza nos homens características que os impedem a sensibilidade e os conduzem ao controle pela inferiorização das mulheres, pois estas são socializadas segundo um padrão de feminilidade de características que as colocam no lugar de submissas. A reportagem ‘Como atitudes diárias ajudam a reforçar a cultura machista e violência contra a mulher’, do Huffpost (2017), discorre sobre estas questões e enfatiza a importância da conscientização e debate sobre as masculinidades. (Ver em **Anexo B** matéria na íntegra)



**FIG. 32** A imagem acima relata o dia que um dos reformados me perguntou se eu era uma das prostitutas. Primeiro me ofereceu tomar um café, depois, sentou-se ao meu lado. Deixou claro que se eu continuasse ali sozinha iria me passar por uma, pois assim o é no Jardim de São Lázaro. Senti-me nervosa quando, enquanto a conversa se desenvolvia, ele tentava se aproximar.

17h40 - Tá totalmente escuro, ao ir embora, saí pela saída da Moulete e lembrei que ali é o canto do mijo.  
 O jardim reúne tantas coisas da cultura machista, inclusive costumes ditos 'masculinos' de escarrar e mijar na rua. Os velhos jogam apostando o que tem, procuram prostitutas ali

para ~~se~~ cumprir suas funções de "macho". Andam à vontade no seu local, território. Escarram e mijam no canto que elegeram como mictório. Não se importam com o cheiro que fica nem com quem passa enquanto têm seus paus para fora. Se uma mulher ousa ficar ali por algum tempo, já a consideram prostituta. Passam com mil olhos a avaliar a 'carne nova'. Perpetuam esse comportamento a quanto tempo?

**FIG. 33** Nas anotações das 17h20, estão presentes sentimentos relacionados às ações cotidianas masculinas no local: “Tá totalmente escuro, ao ir embora, saí pela saída da Moulete e lembrei que ali é o canto do mijo. O jardim reúne tantas coisas da cultura machista, inclusive costumes ditos ‘masculinos’ de escarrar e mijar na rua. Os velhos jogam apostando o que tem, procuram prostitutas ali para cumprir suas funções de “macho”. Andam à vontade no seu local, território. Escarram e mijam no canto que elegeram como mictório. Não se importam com o cheiro que fica nem com quem passa enquanto têm seus paus para fora. Se uma mulher ousa ficar ali por algum tempo, já a consideram prostituta. Passam com mil olhos a avaliar a ‘carne nova’. Perpetuam esse comportamento a quanto tempo?”.



Nos desenhos e anotações permiti-me vigiar os homens, subvertendo a cultura de sermos nós sempre as vigiadas, seja por eles ou por nós mesmas. Quando esta lógica se inverte, a mulher torna-se subversiva (como coloca Neto no capítulo anterior, uma novidade subversiva no discurso espacial). A culpa continua recaindo sobre a sua figura, que ousou desafiar a norma. Isto é perceptível no jardim em alguns momentos e representam um microcosmo de pequenos gestos diários que trazem à memória assédios de toda uma vida como mulher. Já não oferecendo perigo de violação física, as ações que ocorrem ali geram incómodo, não tanto o medo (como já vivenciado em outros ambientes públicos), mas ilustra e resume um pouco como homens socializados em uma cultura machista reproduzem comportamentos prejudiciais ao passo que, neste cenário, cria-se a personagem da mulher ausente.



**FIG. 34** Nesta imagem há palavras emitidas por senhores na tentativa de estabelecer contacto, evidenciando uma fala claramente invasiva.

# 3.

## O meu corpo e o desenho: interface entre sujeito e o mundo.

---

*“...equiparando a ilustração com o universo verbal, é como se o desenho fosse uma caligrafia e a ilustração sua forma literária” (ARBACH, 2011: 46).*

Durante o processo de aproximação e percepção do Jardim de São Lázaro, ficou perceptível a existência de um trajeto do pensamento e do desenho. Sendo o caderno uma extensão do meu *corpo sensível*, ao ser o local de registro e reflexão sobre o que foi vivenciado, também é o local onde pode-se retornar e perceber o caminho cognitivo que culmina em descobertas pessoais sobre sentimentos relacionados ao lugar observado, bem como mostra-se como objeto propício à análise da percepção evolutiva dos tipos de desenho ao passo que me familiarizava e compreendia cada vez mais as relações entre o que é sentido, percebido e interpretado por mim.



O diário gráfico, não só é extensão do meu corpo ao conter reflexões, memórias e registros, como também é, enquanto objeto, uma ilustração de todo o processo sensível e reflexivo, em esferas íntimas e sociais. Karina Kuschnir, no artigo *A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas (2016)*, faz um contraponto entre “uma suposta configuração moderna dos saberes sociais (fria, materialista, racional)” e a antropologia pós-moderna, que “teria como missão ‘voltar à vida’, resgatando valores como ‘sensibilidade, subjetividade, criatividade espontaneidade, espírito, fluxo, experiência, pulsão, vida, totalidade, singularidade – com complexas articulações internas e ênfases conjunturais variadas (Duarte, 2012: 425)’” (KUSCHNIR, 2016: 8). Assim, enfatiza a aproximação do fazer etnográfico, no início deste século (XXI), pelo viés da experiência artística e do desenho, aberto à subjetividade.

“O caderno como suporte para o registro gráfico – em suas várias acepções de diário de viagem, caderno de campo, *sketchbook*, bloco de notas e de esboços visuais – é o objeto que, a meu ver, simboliza a ponte entre o mundo do desenho e o da etnografia. O caderno está intimamente relacionado com seu portador, ambos (autor e objeto) imersos numa viagem em busca da observação e da vivência em um cotidiano estrangeiro” (KUSCHNIR, 2016: 8)

Portanto, retomando ao processo, ao inserir-me em um novo local, a reconhecer e interpretar os sinais, de início, havia curiosidade e afastamento, e, ao passo em que houve algum entendimento das relações entre corpo e lugar, senti-me à vontade para interpretações e para desenvolver novas narrativas. O trajeto do meu desenho, neste compasso, revela através de um processo reflexivo, uma compreensão e aproximação à minha pergunta central: *O que me incomoda no lugar Jardim de São Lázaro?* E também, ao mesmo tempo, legitima o caderno como local de registro e pensamento para a ilustração, que resultou em três tipos de desenhos que acompanharam este processo pessoal de entendimento e percepção, que, enfim, culminou em um caderno-pensamento de finalidade criativa, visual e ilustrada.

As três etapas, ou, fases do desenho, para melhor apreensão e análise, foram nomeadas da seguinte maneira:

- **Desenho-observação** (reconhecimento de um ambiente, o que é externo ao meu corpo);
- **Desenho-memória** (interpretação de uma experiência e registro do que passou meu corpo, memória);
- **Desenho-ilustração** (na ilustração há o espaço da criatividade, surgida a partir da reflexão sobre a experiência).

A partir do reconhecimento destas três fases no desenvolvimento do pensamento para ilustração do *eu, mulher comum*, no Jardim de São Lázaro, neste capítulo, iremos analisar os desenhos segundo o seu caminho percorrido, sendo este um processo que evidencia as ordenações do pensamento culminando em uma reflexão propícia à criatividade que transmuta as funções do desenho e suas formas de comunicação.

Assim, neste capítulo, por vezes retomaremos conceitos fenomenológicos e dos processos de criação estudados no primeiro capítulo a fim de relacioná-los às diferentes fases do desenho, modificado a cada passo em que construía e reconhecia uma identidade tanto própria quanto do lugar. Objetivando, assim, a compreensão de como estes conceitos se relacionam ao meu processo de percepção do Jardim e quando um desenho, inserido em um processo de pensamento, torna-se, enfim, *ilustração*.

Tornou-se necessário para a melhor compreensão do processo estudar as funções e tarefas do desenho, que, desde o princípio, foram de característica autoetnográfica<sup>42</sup>, ou seja, onde procurei registrar um lugar para além de uma pesquisa objetiva, mas sim

---

42 “[...] o termo autoetnografia é definido como uma forma de narrativa do self num contexto social. É ao mesmo tempo um método e um texto, como no caso da etnografia. Uma autoetnografia pode ser “feita em casa” ou “nativa”, quanto por alguém que não é nem antropólogo nem etnógrafo. Pode ser feita também por um autobiógrafo que localiza a narrativa [story] de sua própria vida no interior da narrativa [story] do contexto social dentro do qual ela se encontra” (REED-DANABAY cit. por VERSIANI, 2005: 105).

validar e subjetivar a minha experiência no lugar, com intuito de que estes registros se tornassem a matéria para investigação cultural através da minha própria identidade.

No âmbito das funções e tarefas do desenho, Cláudia Amandi, na tese *Funções e tarefas do desenho no processo criativo (2010)*, elucida algumas etapas e estratégias com intuito de atingir uma intenção. Estas estratégias abrangem funções e tarefas do desenho. Sobre as funções:

“... a ideia de Funções do Desenho pretende identificar os diferentes elementos que a constituem (sociologia das organizações) e que, na sua diversidade de finalidades ou orientações, contribuem para a organização do trabalho perante as urgências ou intenções do autor” (AMANDI, 2010: 14).<sup>43</sup>

“Em suma, no contexto presente a função é uma intenção geral que permite a orientação das acções dentro de um processo. Essa intenção não visa apenas um resultado formal, mas o tipo de processo identifica a execução prática” (AMANDI, 2010: 17).

Sendo a intenção básica perceber e reconhecer o local Jardim de São Lázaro e a intenção secundária, desvendar os sinais e signos que causam o sentimento de incómodo<sup>44</sup>, meu objetivo é a reflexão sobre o processo, de forma que seja esta vivência, naquele período de tempo, um terreno fértil à criatividade.

As tarefas práticas que me levaram então ao desenvolvimento do desenho enquanto função não foram de ordem pré-estabelecida, mas sim leais ao sentimento intuitivo e natural do processo de reflexão, acompanhando as evoluções do pensamento ao passo que vivenciava mais momentos no jardim e estudava sobre o que era descoberto,

---

43 “No entanto, estas características deverão ser analisadas não como esquema pré-estabelecido de um conjunto de conteúdos inalteráveis mas que, pela própria composição, evidenciam certa volatilidade e abstracção. O objectivo deste conjunto de Funções e Tarefas será a materialização, em forma de ensaio, das características que mais se destacam no uso do desenho no processo criativo e como tal, têm tendência para diferir de indivíduo para indivíduo e de processo para processo” (AMANDI, 2010: 14).

44 “A única perspectiva sob a qual podemos ver o mundo é a individual, havendo tantos mundos quantos os olhos que os vêem. O mundo é na perspectiva de quem o vive, aquilo que pelo corpo sinestesticamente percebemos e organicamente acolhemos” (ORTEGA & GASSET cit. por QUENTAL, 2009: 141).

tanto socialmente quanto internamente. Fazendo jus à característica complexa da fenomenologia enquanto percepção, interpretação e comunicação, os tipos de tarefas escolhidas pelos artistas para estimularem seus processos criativos também o são.

“Questiona-se então – que tipo de tarefas poderá estimular os processos cognitivos e criativos? David Bohm menciona que será um tipo de qualidade intuitiva que transcenda qualquer forma de reacção particular fixa e que esteja associada ao pensamento reflexivo” (BOHM *cit. por* AMANDI, 2010: 20).

Deste modo, irei explanar nos subcapítulos abaixo como se desenvolveram as práticas deste processo de reflexão e criação para a ilustração.

### 3.1. O princípio – O desenho observação.

Primeiramente, é importante salientar que, ao se tratar de um processo baseado na experiência de se colocar em um lugar para perceber e repensá-lo a partir da minha presença / vivência segundo conceitos fenomenológicos<sup>45</sup>, o desenho surgiu como uma escolha. Optar pelo desenho como registro significou estar de corpo presente e em atenção ao que observo, e, portanto, permitiu que estivesse aberta aos fenômenos, em sintonia com meu discurso no capítulo **2.2 – O Corpo sensível e a percepção**, onde pontuei: “Assim, não há dicotomia na relação corpo-consciência, sendo o fenômeno e conhecimento a própria existência de um ser. Sendo assim, um sujeito no mundo pelo seu corpo sensível experimenta, conhece e acolhe”.

A princípio, ao utilizar o desenho de observação, que tem como objetivo ser um registro muito próximo ao que os olhos captam, faz-se possível relacionar a prática de *observar e registrar* em desenho ao *reconhecimento de espaços*, objetos e personagens, onde eu, espectadora, tateava um território até então não compreendido. Corroborando com a fala de Amandi, a prática do desenho de observação foi responsável por *sistematizar um caminho de procura* (AMANDI, 2010: 19), até que outra necessidade surgisse pelo engatar do pensamento (ou seja, da intenção de ilustrar o incômodo, encontrado na mulher ausente, como explicitado no capítulo anterior).

“Estas acções podem regularizar ou sistematizar caminhos de procura com níveis de soluções tão diversos quanto a variedade dos procedimentos assumidos durante o processo” (AMANDI, 2010: 19).

No entanto, no que diz respeito à prática do desenho de observação (mecânica ou repetitiva), esta, por ser uma das tarefas iniciais do

---

<sup>45</sup> Onde não há uma dicotomia entre fenômeno e ente, é o estudo do encontro entre o sujeito e mundo. Deste modo, a fenomenologia não é o estudo das coisas, mas do ato de percepção das coisas, de como são percebidas, enfim, é o estudo de um processo de percepção associado ao ser, a percepção em via de realização.

meu processo neste trabalho, desloca-se da definição da prática mecânica colocada por Amandi, ou *pensamento reactivo*, como foi nomeado por Bohm (2001), onde:

“As variantes da repetição praticada permitem realizar actividades que requerem pouca ou nenhuma atenção consciente, adquirindo assim um grau de redundância ao pensamento. Este tipo de acção e pensamento é assim exigente com a repetição e a previsibilidade dos acontecimentos, adoptando uma posição conservadora em relação à mudança” (AMANDI, 2010: 20).

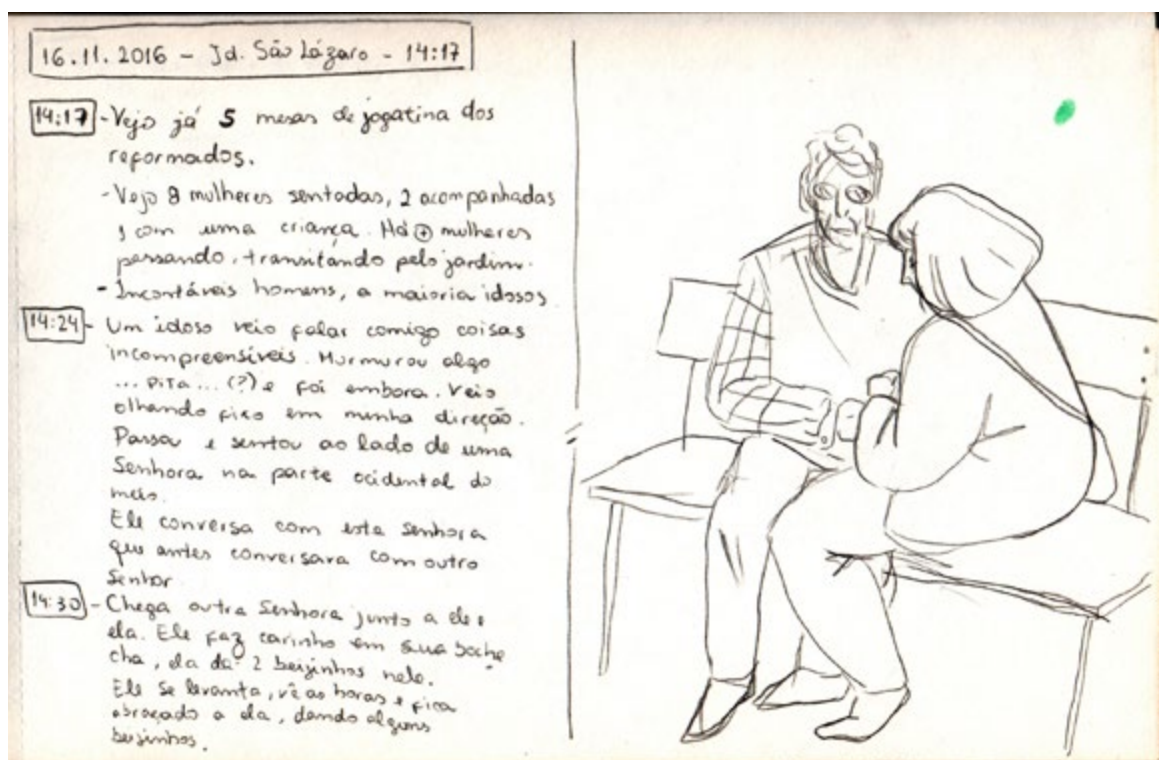
Neste trabalho, o desenho de observação, como prática mecânica, obteve a *função* de abrir-se ao reconhecimento dos personagens e do local, assim, abrindo caminho para o *pensamento reflexivo*. Pois, neste processo, a tarefa de observar e desenhar, não tinha o propósito de ser uma regra rígida, mas atuou, desde o princípio, como tarefa desbloqueadora e, de certa forma, também como aquecimento e ferramenta para posicionar-me no lugar Jardim de São Lázaro. A partir daí, sem obrigações de fixar-se neste tipo de desenho, este permitiu que, ao colocar meu corpo ali presente, imerso nesta tarefa, ocorressem fenómenos que foram fonte de reflexão e desenvolvimento de outros tipos de desenho.

Percebi que a princípio, com os desenhos de observação, o foco estava principalmente em perceber as mulheres que frequentavam o jardim (ausências e presenças), na tentativa de encontrar semelhantes a mim. Este primeiro momento é caracterizado por muitos desenhos das prostitutas que ali trabalham, que eram, na maior parte do tempo a maior ou única presença feminina além da minha. Alguns desenhos retratam também a ausência feminina pela massiva presença masculina (fig. 35). Também neste período acabei por perceber algumas inter-relações no jardim, entre as prostitutas e os

**FIG. 35**  
Reformados à  
volta de uma  
mesa de jogos.



reformados, alguns personagens frequentes (o chulo, por exemplo)  
e tendências comportamentais (figuras 36 a 45).





22.11

16:45 - Hoje tem um vovô brincando com o neto. A avó tb está, mas apareceu depois empurrando o carrinho. O avô brinca de futebol com o menino.

- A senhora sem nariz estava aqui hoje

- Tá frio, há menos meias de baralho e dominó

← Turistas? - Há um casal curioso observando de perto os senhores jogando.

- Tem uns jovenszinhos exultando música eletrônica no celular.

- Havia uma menina só, sentada comendo um lanche.



ela não tem nariz. é esguia e tem presteza.

15:33 - De tempos em tempos um senhor escorra no chão. Acho que deve haver tanto cuspe quanto folhas nesse chão.

\* Aqui não se vê smartphones, o tempo tem outro ritmo, além da contemplação, cultivamos os jornais,

15:37 - Escuto o barulho de trânsito do que antes.

Moleques gritando na frente da escola das Carmelitas.

- Agora a estar sendo as prostitutas.

15:43 - Agora tem uns jovens (2) fotografando (uma árvore?)

16:00 - No extremo oriental, próximo à Bíblia está agora a p. do cabelo cheio e em outro banco duas mulheres sentadas conversando.

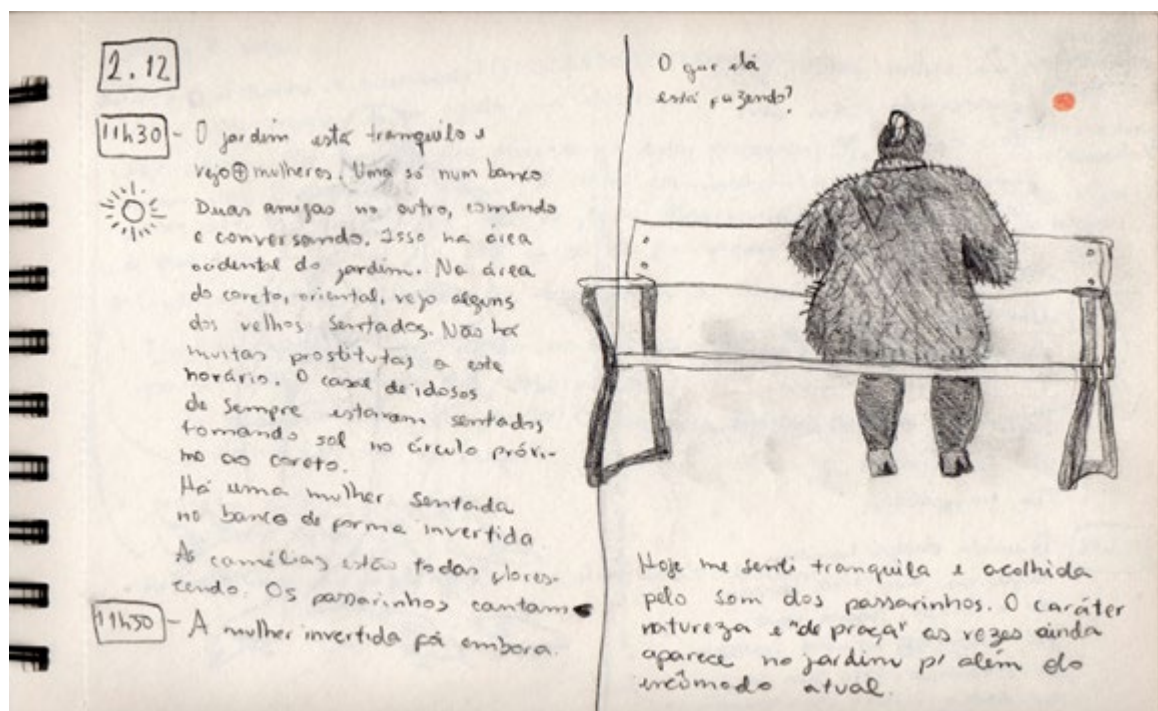
- aqui vejo outra em pé conversando com um senhor.

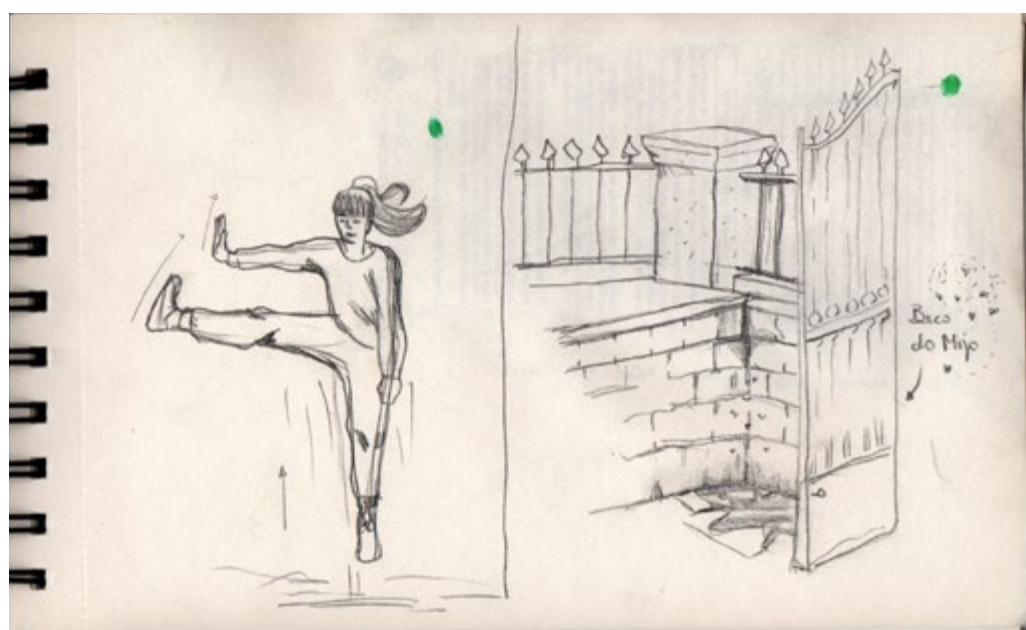
- A do cabelo cheio fala com um cara que desconfio ser cafetão.











**FIG. 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 e 45** Observação de personagens fixos e temporários do jardim.

Sobre tendências comportamentais, foi percebido que existem códigos e significações implícitos e por vezes muito sutis, os quais alguns passaram a revelar-se para mim apenas depois de alguns dias a frequentar e observar o jardim. Como exemplo, o episódio explícito no capítulo anterior (figura 32), sobre a abordagem do senhor que questionou se eu era uma das prostitutas. Neste episódio, foi percebido que, de algum modo, minha ação de trocar de banco à procura do melhor ângulo para desenhar, gerou uma reação. A reação do senhor pode ter sido desencadeada pela decodificação, mesmo que não tenha sido minha intenção, de signos que são usualmente assimilados às ações das prostitutas: costumam ir de um banco para o outro com uma certa frequência. Ao procurar um melhor ângulo para o desenho de observação, alternando de bancos, deduzi que, além de estar sendo observada, o reformado que me abordou pode ter lido minhas ações como favoráveis à aproximação, e que, somadas à ausência de ocupação heterogênea no jardim (mais mulheres comuns sozinhas, por exemplo) pode haver reforçado a comunicação desta maneira.

Deste modo, o fato de colocar-me a praticar o desenho no jardim abriu espaço para percepções possíveis quando se há uma vivência in loco, corroborando com o ato etnográfico colocado por Pink *“Ethnography is a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographers’ own experiences”* (PINK, 2009: 22). Colocar meu corpo presente também abriu espaço para a mudança do desenho. Uma vez que, a partir daí, ao vivenciar uma interação entre um agente do espaço e meu corpo, a maneira de registrar teve que transmutar e seguir por um novo caminho, caracterizado pelo desenho de memória. Assim, naturalmente, surge uma nova tarefa prática para o desenho, o qual trabalharemos no próximo subcapítulo.



## 3.2. Desenho de memória (o que perpassa meu corpo)

Estar com um corpo presente, que acolhe outras presenças e as relações entre si e os outros permite descobrir-se pelo olhar do outro, ver-se além de sua própria imagem e configuração de si mesmo, como já citado anteriormente por Quental: “em vez de adoptar uma atitude pela qual o homem se fecha sobre si mesmo, o sujeito deve reaprender a ver; deve antes descobrir o que é anômalo, no mundo, mas também em si. Redescobrir-se pela análise do que permanecia oculto até então” (QUENTAL, 2009: 130). Assim, ao observar o processo de observação do jardim neste momento pós vivência, em que retorno minhas anotações e desenhos, percebi este processo incluído em um novo campo, o da *autoetnografia*, uma vez que na mediação entre meu corpo e o que percebo (ordenação interna) e sua concretização no papel (materialização), além do reconhecimento da minha subjetividade enquanto autoria do material produzido, ocorre também, a nível de análise, o reconhecimento de como sou naquele espaço e como enxergo o que está à volta a partir da experiência, não só de observar, mas também de anotar e desenhar.

É possível então estabelecer um paralelo entre a percepção pelo olhar fenomenológico de Quental, a etnografia a partir da experiência visual de Karina Kuschmir (2016) e o processo de criação etnográfico colocado também por Pink, onde subjetividade e o processo são a própria construção e produção de conhecimento.

“É do reconhecimento desse self, e não somente daquilo que está fora dele, que o investigador vivencia (e registra) o mundo à sua volta. Ou seja, o sentido de um desenho é indissociável da biografia, do olhar e da imaginação de seu autor, bem como das condições em que foi produzido, tema central na discussão contemporânea sobre a autoria etnográfica (BERGER, 2005: 3). Para Berger, o que está em jogo não é tanto o resultado – a linha desenhada –, mas o processo vivido: aquilo que o desenhador passa a enxergar e conhecer a partir da experiência de traçar o papel” (KUSCHNIR, 2016: 9).

Deste modo, retomando os estudos discutidos no capítulo **1.3 – Corpo Mediador** é possível realizar uma analogia entre o corpo enquanto espaço de limiar (interface entre espaço interno e afetivo e o espaço externo) e o desenho de memória, surgido a partir do momento em que o corpo, disponível no espaço, vivencia a troca de relações que o perpassa em um determinado período de tempo. Entende-se por este tempo, maleável e dilatado em comparação ao registro em fotografia, por exemplo, que há um tempo onde se relaciona e vivencia o espaço e o tempo onde ordenam-se as percepções e os acontecimentos internamente, configurando um ritmo próprio de quem o produz, ainda podendo estender-se à medida que se opta por revisitá-lo em momentos futuros.

“O tempo é alongado pela imersão do observador numa relação com quem (ou o quê) observa (*idem*, p.70). O argumento é que esse diálogo produz uma temporalidade estendida que se contraporá ao tempo “congelado” pela fotografia ou ao ritmo mecânico do filme, contraste que será muitas vezes reforçado pelos adeptos da contribuição do desenho para a antropologia, embora contestado de forma contundente por Grimshaw & Ravetz (2015), em resposta a Ingold (2013)” (KUSCHNIR, 2016: 9).

Isto ocorre pois, impedido de apenas observar e registrar em desenho, o corpo, ocupado no ato de vivenciar uma situação real, interpreta e repensa o que vivencia, para que assim aconteça o registro pós-experiência. Apenas o facto de rememorar um acontecimento para traduzi-lo em imagem ativa o espaço afetivo interno e o coloca em relação ao espaço vivido, configurando, assim, nesta relação, a memória e interpretação. Portanto, este tipo de desenho demonstra um pouco da relação entre o espaço interno, emocional e afetivo, e as ações do outro, que no espaço externo, interage, nestas trocas, com este espaço interno. Então, o desenho de memória evidencia, desde já, uma singularidade de quem o fez. Como já exposto anteriormente nesta dissertação: “é o espaço perceptivo ou emocional que se converte em espaço da imagem, e assim, o espaço interior convertido em espaço estético” (GIL *cit. por* QUENTAL, 2009: 140)”.

O desenho de memória permite observarmos uma cena a partir de uma *imagem mental*. Ao revisitar uma memória e ao acessar uma imagem mental (criada no espaço perceptivo ou emocional), aciona-se a imaginação (ordenação interna de imagens mentais e versões-de-mundo, onde, segundo Quental, é provocado o processo de criação), a qual trará diferentes características a este desenho-registro, visíveis em sua representação interpretada. Na representação desta imagem mental artifícios de comunicação são utilizados, pois é necessário comunicar o que está além do óbvio e do que os olhos veem. Algo que não é dito e que faz parte de uma percepção interna e intelectual carregada de singularidade.

Isto pode ser observado nas imagens abaixo (figuras 46 e 47), onde, ainda que com características de registro, são perceptíveis soluções narrativas carregadas de significado. Neste estágio do desenho, este não deixa de ser um registro, porém, no entanto, registra o que ficou da cena na minha memória, como uma “fotografia de uma imagem mental”.





**FIG. 46 e 47**  
Registros de  
abordagens.

Nas imagens acima, por exemplo, alguns elementos foram inseridos ao desenho claramente com objetivo comunicador de uma interpretação da situação vivenciada, são elementos que se relacionam à maneira que meu espaço interior sentiu aquela interação. Percebe-se isto na inclusão da saliva que escorre da boca do personagem na figura 47, bem como em ambas imagens se percebe, na fonte trêmula do balão de fala, uma intenção de transmitir estranhamento ou incômodo implícito.

Assim, visualmente diferenciando-se do desenho de observação, o desenho de memória revela em seu gesto um tempo, que sem pressa e em traços mais firmes, traduz e registra o que foi vivenciado ao passo que traz a novidade singular do que está no espaço interno. Observa-se um aspecto mais gráfico na solução e composição de imagens nestes



casos. Comparando-os aos de observação, revelam-se diferentes facetas de meu próprio desenho e neste estágio do processo percebo-me várias, nas diferenças entre gestos, traçados e escolhas, conheço-me enquanto resposta visual a determinados sentimentos.

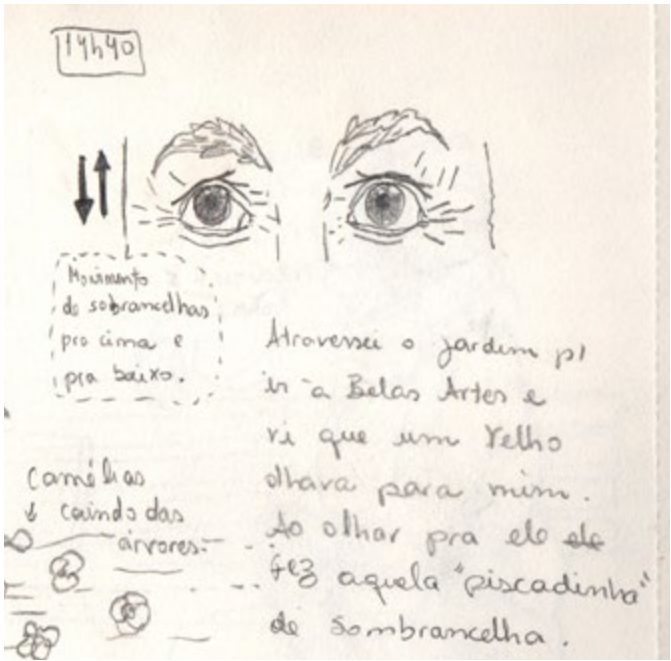
A imagem abaixo diferencia-se dos outros desenhos de memória, onde colocava uma cena vista pelo meu ponto de vista. Aqui, retratei minha passagem pelo jardim como uma espectadora. Coloquei-me na cena, como se estivesse sendo observada por mim mesma. Não foi difícil me representar assim uma vez que a autovigilância e consciência de estar sendo vigiada é cotidiana. A imagem de mim mesma a andar e agir em público é constantemente construída internamente. Na anotação que a acompanha, a presença vigilante masculina está marcada pela ausência de outras mulheres.



**FIG. 48** Em uma das passagens pelo Jardim de São Lázaro.

É perceptível, por exemplo, um traçado mais duro e direto, que tanto confere aspecto gráfico quanto, ao me recordar do meu gesto ao desenhar, traduz o incômodo pela situação que representam. Já nesta etapa do desenho, inserido no processo geral de percepção individual e coletiva do jardim, é possível reconhecer o início da minha ação criativa, acionada pela minha sensibilidade a estas vivências, dá-se um passo além do simples registro e reconhecimento da vida no jardim, como era no desenho de observação. Agora inicia-se o reconhecimento e entendimento do meu ser sensível em relação a este lugar. Assim como foi exposto por Ostrower sobre o ser sensível em contexto criativo: “Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade” (OSTROWER, 2001: 12).

Esta colocação de Ostrower, ilumina o que tem de singular no desenho de memória ao ordenar a sensibilidade consciente, ou seja, esta “chega em formas organizadas. É a nossa percepção. Abrange o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações” (*idem*). Assim, em uma “ordenação seletiva dos estímulos” (*ibidem*) evidencia-se nos desenhos as percepções que me atingem, a ordenação está nas escolhas conscientes e inconscientes que envolvem o traçado, os artifícios comunicativos e composição, está lá o que percebo e o que percebo é o que me toca, permitindo-me conhecer a mim. “A percepção delimita o que somos capazes de



**FIG. 49** Quando não olho para baixo ou desvio o olhar, percebo sinais corporais dirigidos a mim.

sentir e compreender. (...) Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos” (OSTROWER, 2001:13)

Como uma porta de entrada ao conhecimento de minha identidade a partir da percepção do que é externo e, no entanto, inseparável do mundo interno, evidenciado através do estudo do trajeto dos meus desenhos, as análises dos desenhos de memória introduzem a próxima função do desenho, o desenho reflexivo, o desenho-ilustração.

### 3.3. O desenho ilustração

O desenho de memória, discutido no subcapítulo anterior, atuou como introdução ao processo de reflexão ativado pela minha percepção. As vivências escolhidas para serem registradas em desenhos mostram exatamente os pontos que me tocam, de modo que foram gatilho para o estudo da memória do corpo feminino, abordado no capítulo **2.2 A Mulher Ausente**, que por sua vez me instigou a pensar sobre minha identidade enquanto mulher no lugar Jardim de São Lázaro e sobre as memórias que habitam este corpo, resultado da identificação que senti em relação aos corpos ausentes das mulheres que não frequentam o jardim. Assim, neste processo, foi possível localizar onde reside o incômodo em estar ali, diretamente ligado à minhas memórias e sua influência sobre a imaginação, como bem coloca Ostrower: “Acompanhamos o poder da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas” (OSTROWER, 2001: 19). Os processos de memória de assédios diários vividos anteriormente por meu corpo de mulher ativam então contextos afetivos que me trazem o incômodo por estar no ambiente Jardim de São Lázaro, onde encontrei nas relações entre os grupos e entre mim e o ambiente, situações que reativam estas lembranças em um movimento explicitado por Ostrower:

“Supõe-se que os processos de memória se baseiam na ativação de certos contextos e não em fatos isolados, embora os fatos possam ser lembrados. É o caso de conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza, medo, que caracterizam determinadas situações de vida do indivíduo. De um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais. Assim, circunstâncias novas e por vezes dissimilares poderiam reavivar um conteúdo anterior, se existirem fatores em relacionamentos análogos ao da situação original” (*Idem*)

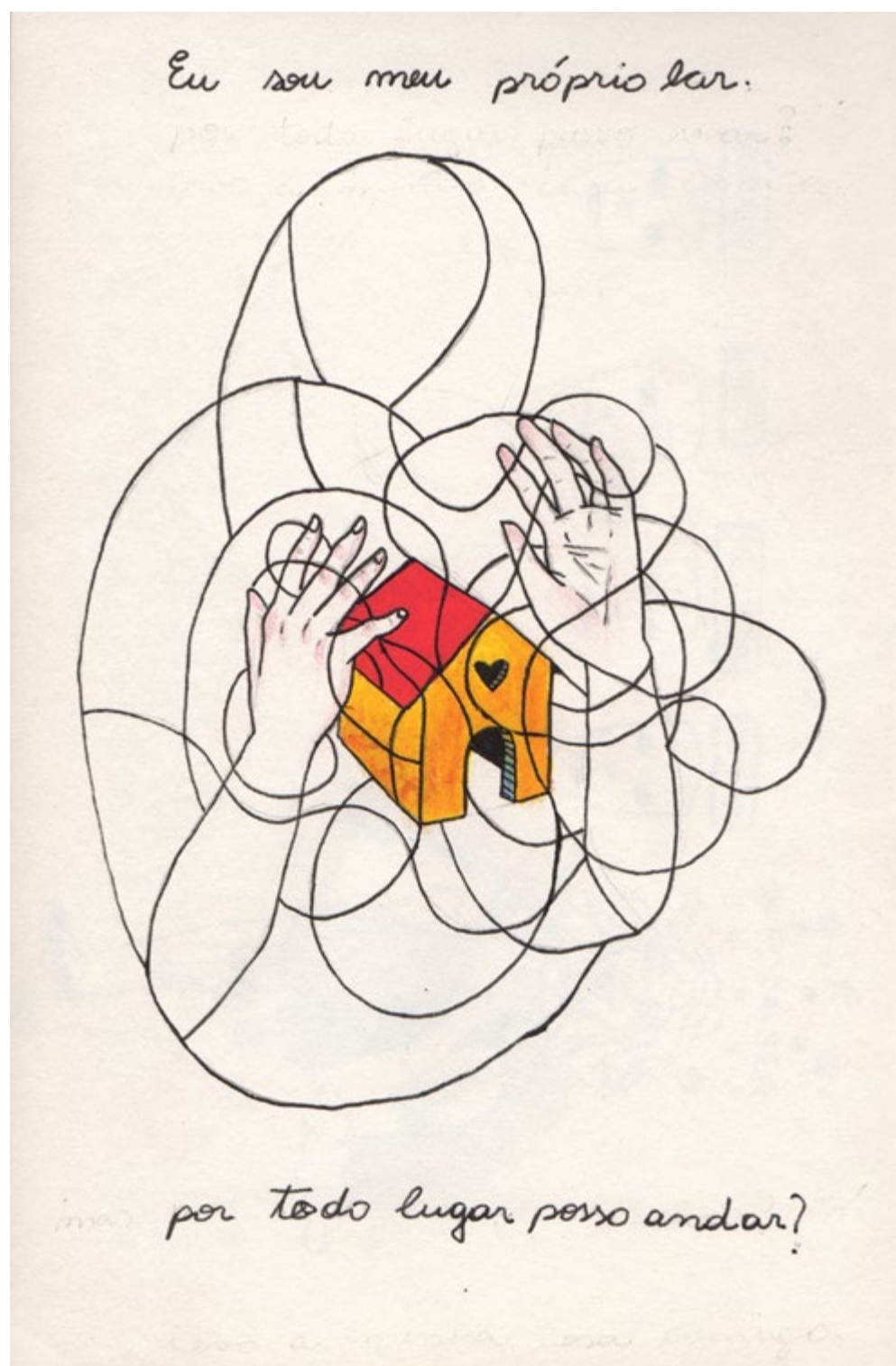
Portanto, enquanto processo criativo, surgiu o desejo, ativado pela imaginação e reflexão sobre o processo, de trabalhar uma temática

a ser desenvolvida enquanto ilustração: *O corpo enquanto memória*. Surge aqui, um novo tipo de desenho, que vem totalmente de dentro, pautado em um material interno e intelectual emergido de um contexto externo. Este desenho, associa, por fim, à ilustração. Neste tipo de produção há mais do que registros, sejam eles literais (observação) ou não (observação de imagem mental), há uma materialidade que comunica formas simbólicas<sup>46</sup> e sentimentos que por muitas vezes habitam o interior de maneira mais abstrata do que clara. O exercício de traduzi-los proporciona, por sua vez, mais entendimento e reflexão em um processo de ordenação de imagens, fatos, sentimentos e memórias que, assim como este material psíquico, obtiveram características não tão óbvias ao comunicar o que não é visível.

Percebi que no processo de ilustrar o sensível e não visível, muitas imagens surgiram de forma espontânea e imediata a estímulos reflexivos. Cada imagem ganhava forma à medida em que desenhava, sendo que em algumas senti a necessidade de colocar texto a acompanhar e em outras não. Talvez por algumas serem por demais abstratas para comunicarem por si, como no caso da imagem '*corporal*', que mesmo com o texto, que confere interpretações relacionadas à temática desenvolvida, ainda permite, ao encontrar o universo próprio de quem a vê, novas leituras.

---

46 "As ordenações da forma simbólica rebatem em áreas fundas do nosso ser que também correspondem a ordenações. Trata-se, nessas ordenações interiores, de processos afetivos ou seja, de formas do íntimo sentimento de vida. São as nossas 'formas psíquicas'" (Ostrower, 2001: 25)

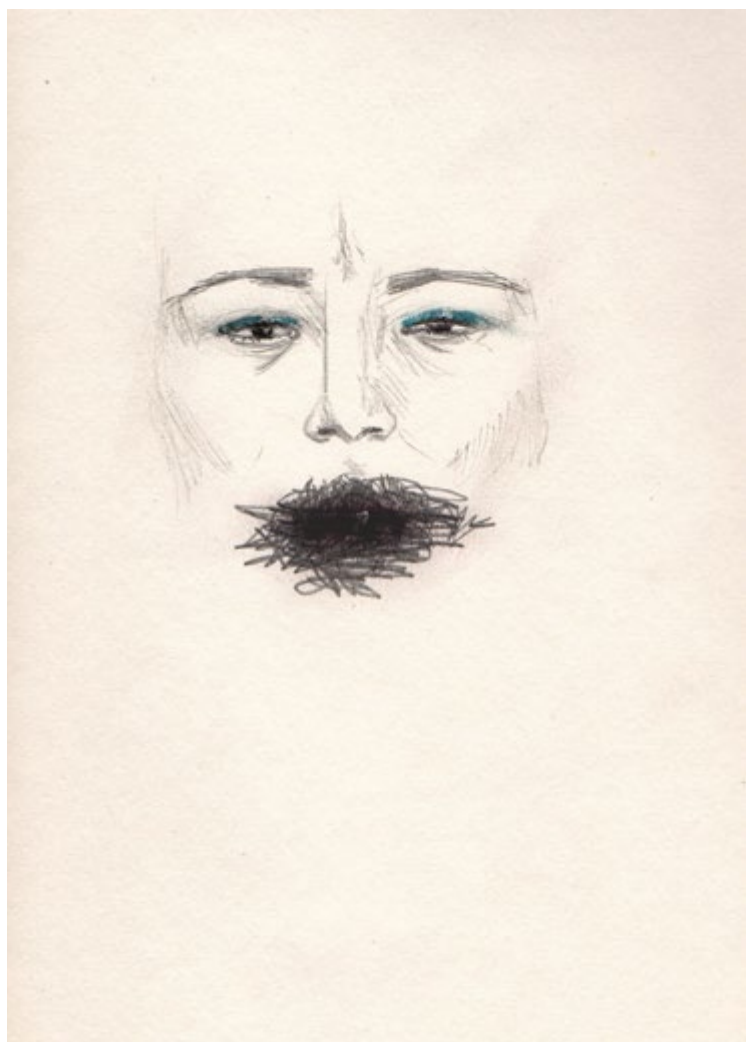


**FIG. 50** Corpo-lar.



Diferentemente acontece com a imagem *'corpo que cala'* que sem necessidade de texto, comunica a falta de fala. Podendo estender sua análise para o gesto da rasura sobre a boca, à agressividade e a um gesto imposto por um outro externo.

Os estudos de Ostrower sobre o processo criativo me fizeram compreender as nuances e trajetórias do meu pensamento que desde o princípio se propôs a objetivar a ilustração, e à medida em que avançava no processo reflexivo sobre o que observava e anotava em meu diário notava-se o *'diário gráfico'* como um local de pensamento e extensão do meu ser. Assim, o processo corrobora com a tese de Quental, que por um olhar fenomenológico, traz a presença do ilustrador nos processos de criação e autoria. Esta relação fica perceptível na fala que evidencia a materialização do espaço interior em espaço estético, evocando assim a presença subjetiva do ilustrador e seu encontro com o leitor, em um momento de partilha onde quem vê interpreta aquela imagem em sua subjetividade.



**FIG. 51** Corpo que cala.

“Um espaço interior que, embora confinado aos limites do corpo, se revela capaz de gerar imagens várias; um espaço de mundo capaz de gerar outras versões-de-mundo. O interior provoca, pelo desejo, o processo de criação. Gil sugere a contiguidade do espaço interior da sensação e do espaço exterior do sensível; ‘é o espaço perceptivo ou emocional que se converte em espaço da imagem, e assim, o espaço interior convertido em espaço estético’ (GIL, 2005:221). Um espaço estético, que no caso da ilustração,

é também um espaço de encontro e partilha, do meu espaço emocional transformado em espaço emocional do outro que o interpreta” (QUENTAL, 2009: 132).

Pensar sobre as memórias relacionadas ao meu corpo e os espaços públicos reativou sentimentos como: medo, raiva, frustração. Também, as mesmas memórias, me fizeram procurar sempre por outras mulheres nos espaços que frequentei a fim de amenizar sentimentos relacionados ao medo, principalmente. A falta de mulheres em espaços públicos contribuiu e contribui para a desconfiança em relação ao sexo oposto, bem como a presença de outras mulheres, de certa forma, contribui para sentimentos de segurança e alívio. Percebo, conversando com outras mulheres que isto não é uma questão pessoal, mas sim social. Como por exemplo a situação: uma mulher que anda em uma rua deserta e percebe que alguém caminha logo atrás de si. É comum que esta situação gere, em várias mulheres, um sentimento de desconfiança e medo (relacionados a memórias de abuso e assédio), no entanto, se acontece de, ao olhar para trás se deparar com a presença de outra mulher, rapidamente o sentimento de medo transforma-se em alívio.

Estes sentimentos criaram uma vontade de conversar com mais mulheres sobre seus sentimentos em espaços públicos, pois cada vez que conversei com amigas sobre nossas relações com o ambiente público reconhecia, nas falas de outras mulheres, a minha presença.

Neste sentido, na imagem *‘corpo-defesa’*, as memórias de autodefesa, praticadas ou ensinadas por amigas, e algumas memórias de assédio relacionam-se de modo simbólico com a imagem, que apresenta um corpo que mesmo ferido, tem de estar alerta.



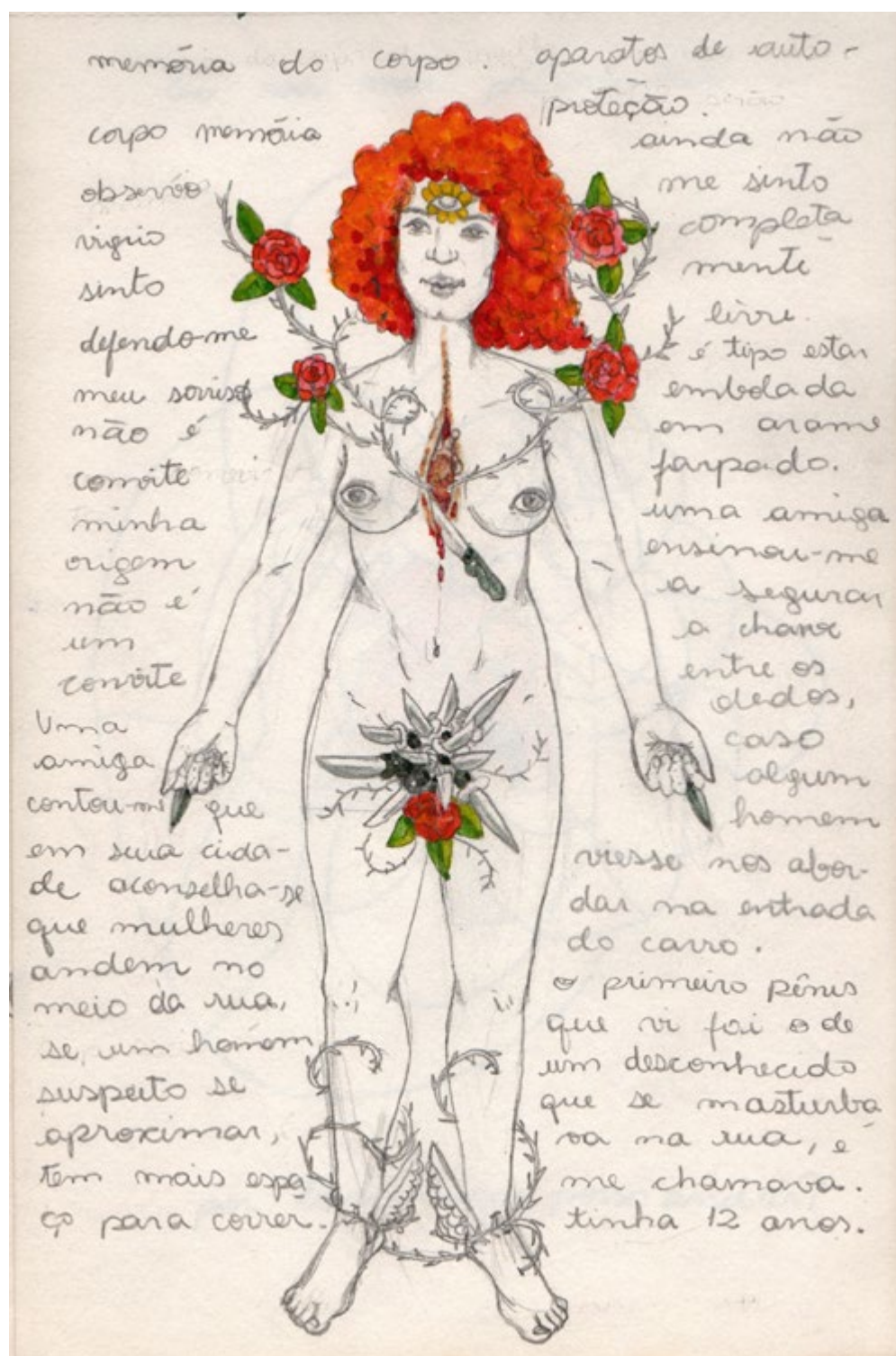


FIG. 52 Corpo-defesa.

Relacionado às imagens simbólicas de medo que permeiam meu inconsciente, a imagem ‘*corpos suspeitos*’ ilustra bem este imaginário.



**FIG. 53**  
Corpos suspeitos

Assim, seguindo a linha de estudo desta dissertação, que parte de observação de si própria a partir da observação das vivências em sociedade, como já explicado em capítulos anteriores, pautados na fenomenologia e autoetnografia, percebi que meu ser mulher, único em sua subjetividade e em meu modo de comunicar, também é parte de um todo (grupo social) de mulheres e por isso mesmo percebo-me em outras e consigo também me colocar em seus lugares sensíveis de vivências, mesmo que muitas vezes ainda mais extremas do que as vividas por mim. Sendo assim, meus desenhos-ilustração a princípio partem do meu material interno e minha identidade, mas não se dissociam de uma realidade ampla que abrange outras mulheres.

Este processo também gerou o interesse em escutar mais histórias de outros corpos femininos e me incentivou a preparar um questionário, a nível investigativo e prospectivo, a atuar como material motivador e instigador criativo para mais desenhos. No entanto, como o interesse desta dissertação é o estudo do pensamento sobre a auto percepção em sociedade, objetivando a ilustração, optei por colocar esta ideia para o futuro. A atual dissertação atua então neste momento como uma semente investigativa para uma atuação em ilustração que alcance, represente, comunique e converse de forma responsável e cuidadosa com outras mulheres. Até o momento, percebo que quando falo de mim, falo de todas e quando escuto outras em minha vida diária, me escuto e me reconheço, em um processo, que como caminho que é, está em curso.

# Conclusões

## Contexto íntimo e identitário

Posso considerar este trajeto como uma viagem-dissertação. As fronteiras entre investigação e a própria vida, desde o início, foram fluidas e muitas vezes inexistentes. Reconhecer que trabalho e vida se misturam me trouxe também calma e “clarificação” para perceber que tanto a vida quanto o trabalho investigativo como ilustradora, designer ou artista constituem uma história mais sobre formulação e reformulação de problemas do que resoluções que os encerram e os colocam na categoria fixa de “resolvidos”. Este processo de constante reformulação do pensamento e do que se vivencia mostrou-se como um precioso caminho para uma conscientização sobre identidade individual, coletiva e de gênero, de modo que a própria vida é retomar sempre a ação de colocar e resolver problemas, sendo este movimento a própria ação criadora.

E é por corpo e vida estarem intimamente ligados (através de ele que a experimentamos) que não haveria como fugir das abordagens trabalhadas no âmbito da identidade de gênero, que se reflete, como um ciclo, na identidade criadora e expressiva.

“Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo. (...) Até os doze anos a menina é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que lhe seja proibido rivalizar com eles. Se, bem antes da puberdade e, às vezes, mesmo desde a primeira infância, ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem imediatamente à passividade, ao coquetismo, à maternidade: é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada” (DE BEAUVOIR, 1980: 9).

Seguindo a fala de Beauvoir acima, que expressa a interferência nos “modos de ser e agir” impostos socialmente que, desde a infância, interferem na construção da identidade feminina, o reconhecimento do que é a minha identidade enquanto mulher no Jardim de São Lázaro, retomou à afirmação da autora de que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (*Idem*). Ou seja, ser mulher por si só é um processo, e neste movimento de se tornar mulher o que existe são representações de um *devenir*<sup>47</sup> e não de uma essência, que não tem a ver com o que é ser de facto uma mulher, mas, essencialmente é ser única e munida de valor e subjetividades próprias.

Portanto, a subjetividade da mulher é marcada pela busca do que é ciente de não possuir em sociedade: o poder. Podendo assim, na mulher que se tornar, optar por repensar, reformular e modificar estas realidades, para que, no mínimo, a reflexão funcione como força transformadora pessoal ou coletiva.

Assim, no contexto de estudo *identidade de gênero* e no contexto pessoal de *imigrante*, a busca por reconhecer-se em um local e a procura por conexões sociais também se misturam. A conjuntura entre diferentes realidades culturais dentro de um espaço como o jardim ganharam força no conflito de relações entre identidades de gênero de forma a provocar transformações que se reverberaram para além do trabalho investigativo, mas, mais uma vez, repensar estes problemas trouxe a oportunidade de conhecer-me a partir do que não me é confortável. Reconhecer-se em novos locais, reconhecer os outros nos novos locais e recriar-se para depois modificar as maneiras de se relacionar. Sendo assim, como respostas às questões propostas pela dissertação:

- **O diário gráfico enquanto lugar de pensamento para ilustração;**
- **A presença da ilustradora na subjetividade da comunicação.**

---

<sup>47</sup> Devir (do latim *devenire*, chegar) é um conceito filosófico que significa as mudanças pelas quais passam as coisas. “se tornar/tornar-se”.

Estas foram respondidas a partir do momento que me identifiquei nas ausências e localizei as fontes dos incômodos nas relações sociais do jardim, pois feriam a minha própria existência (enquanto mulher que me tornara até então) na ausência das presenças e da valorização de outras identidades femininas. E é neste contexto de reflexão que a importância do diário gráfico como lugar de registos visuais se mostra evidente. O espaço do papel e o ato de desenhar como método autoetnográfico, ou seja, os registos visuais com objetivo de observar e perceber o espaço a partir da própria vivência, proporcionaram não só o tempo necessário de estar presente no espaço para o fazer, como também, através deste tempo de observação, estimularam o pensamento e reflexões acerca do lugar, estendendo-se às anotações, muitas vezes extensas, dentro do próprio diário gráfico, e que, por sua vez, estenderam-se à pesquisa bibliográfica para a dissertação também.

Deste modo, o ato de se propor, como entrada metodológica, utilizar o desenho e o diário como único local de registro, trouxe ao processo a diversidade e interdisciplinaridade encontrada no discurso da dissertação bem como misturou-se à própria percepção de identidade (de como percebo, me envolvo e sinto) e à percepção das questões de identidade de gênero, no âmbito da mulher no espaço público.

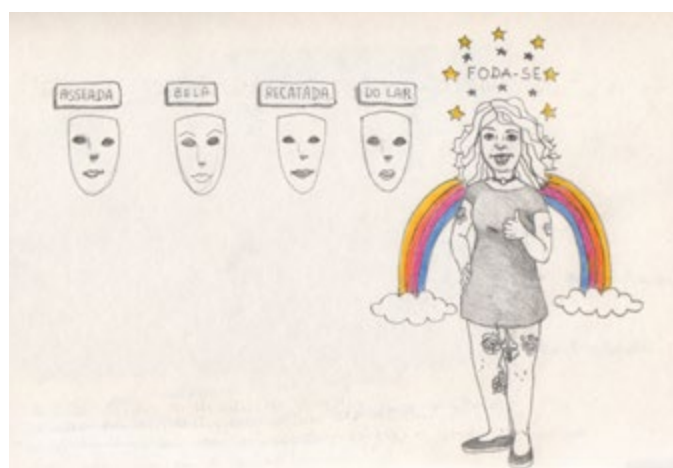
Sinto que ainda há muito o que poderia se desenvolver em termos visuais e ilustrativos, após o ponto em que está este processo ao fim desta viagem-dissertação. E isto é estimulante. Perceber que houve, no mestrado, o espaço e oportunidade para o pensamento do desenho a um nível teórico e o poder que este espaço de reflexão tem em ativar a criatividade para narrativas ilustradas, neste caso, baseadas na própria vida que por sua vez se mistura à percepção cultural e social. Perceber, na prática, que processos iniciados intuitivamente com o desenho, naturalmente e com propósito, moldam a investigação e o modifica o desenho no sentido da procura.

Naturalmente, na procura pela comunicação de tudo que percebia e registava, por um desenho que fosse ilustração, este percorreu um caminho de transformações. Transformações visuais que comprovaram



os estudos sobre processo e criatividade de Fayga Ostrower, sobre o *Pensamento para Ilustração*, através da subjetividade, de Joana Quental e que, como processo, se misturou à minha própria transformação e conhecimento e evidenciou a minha presença subjetiva neste espaço-diário de pensamentos. A interdisciplinaridade e amplitude de campos do conhecimento possíveis de serem acessados através da autoetnografia pelo desenho (objetivando a procura pela comunicação ilustrativa) valoriza ainda mais a ilustração enquanto área que merece ser muito explorada em âmbito acadêmico.

Então, indo para a questão “*A presença da ilustradora na subjetividade da comunicação*”, é possível concluir que a minha presença enquanto ilustradora surge durante o processo, que é em si o pensamento para a ilustração. Esta encontrou seu lugar na comunicação da memória do corpo feminino, que não só falou sobre o meu corpo, mas também sobre a busca pela afirmação de identidade inerente à realidade das mulheres. As duas questões-propostas se misturam e se convergem a todo momento, assim, nesta amálgama, senti certa dificuldade em separar análises filosóficas, sócio culturais e do campo da comunicação, uma vez que muitas vezes um mesmo desenho se mostrava passível de análise por mais de uma destas entradas de estudo.



**FIG. 54**  
Máscaras sociais

A viagem-dissertação não termina aqui, e é motivadora de mudanças tanto pessoais quanto abrem novas perspectivas no trabalho de ilustração e comunicação, principalmente no contexto feminino. Agora, após o trajeto para conclusão da dissertação, percebo que o processo se iniciou ainda no primeiro ano do mestrado, onde através de outras investigações já me conectava com a essência do que é sensível em mim e do que é estar fora do plano confortável e percebia que a produção em ilustração, arte ou design não precisam estar distantes do ser e do que nos motiva intrinsecamente.

**As mulheres têm que estar  
no espaço público**

Parece óbvio que mulheres tem que ocupar o espaço público, no entanto, a cultura do assédio afasta mulheres de certos espaços, criando, ao longo da história a memória de um corpo que teme, nos fazendo sentir mais ou menos a vontade em alguns espaços, e em maiores níveis, os evitando completamente. Este trabalho veio questionar o espaço público Jardim de São Lázaro que “sutilmente” traz características da cultura do assédio. O espaço, fechado nele mesmo, com as pequenas grades que o cerca, foi propício para que homens o utilizassem de modo a se afirmarem na manutenção deste padrão de violência “sutil”, “cotidiana”, construindo ali um território onde ganham força entre eles para manutenção de um comportamento que vê o corpo da mulher como público. Falar sobre isso nesta dissertação e insistir na minha própria presença no Jardim contribui para que individualmente ganhe mais força para enfrentar estes padrões em minha vida diária, ocupando espaços que são para mim também por direito, e ao mesmo tempo é estímulo para conversar e estimular outras mulheres a enfrentarem estas realidades diárias também.

A campanha *Chega de Fiu Fiu*, criada pela jornalista Juliana de Faria<sup>48</sup>, cujo objetivo é combater o assédio sexual em espaços públicos demonstra bem a necessidade de debate sobre o tema e vem trazendo transformações significativas na vida das mulheres.

48 Jornalista formada pela Universidade de São Paulo e fundadora da página Olga (www.thinkolga.com), organização dedicada a empoderar mulheres por meio da informação, e co-fundadora da Eva, núcleo de inteligência do feminino.



**FIG. 55 e 56** Ilustrações de Gabriela Shighihara para campanha *Chega de Fiu Fiu*, da página Think Olga.



O projeto iniciou com um questionário para que mulheres falassem sobre assédio em local público e teve como principal linguagem de comunicação ilustrações com mensagens de repúdio a este tipo de violência que obtiveram grande alcance. Hoje em dia, entre as ferramentas de ação, há um mapa colaborativo que recebe denúncias de violência contra a mulher em todo o Brasil.

Os resultados da investigação<sup>49</sup> mostram como esta realidade precisa ser alterada e como mulheres não são plenamente livres em espaços públicos:

- 85% não gostam de cantadas;
- 81% já deixaram de fazer alguma coisa com medo do assédio;
- 90% já trocaram de roupa por medo do assédio;
- 85% já sofreram com mão boba.

Ficou perceptível que a experiência no Jardim de São Lázaro muda, como em qualquer local público, de acordo com o uso coletivo, e juntamente a isto, meu sentimento sobre o lugar também. Foi possível concluir pelos desenhos e anotações que quando houve presenças de mais mulheres, mesmo que não tenham sido tantas vezes, me senti bem no lugar. Isto evidencia um facto já sabido, de que a presença de mulheres fortalece o sentimento de segurança a outras mulheres. Por exemplo, na matéria jornalística *A mulher e o espaço público (2017)*, publicada na página do negócio social Praças<sup>50</sup>, é evidenciado que mais mulheres no espaço público é indicador de segurança.

“O Bryant Park, em Nova Iorque, por exemplo, adotou uma metodologia para medir seu nível de segurança a partir de seus usuários. Eles mensuram a quantidade de mulheres e

---

49 Resultados completos em: <http://thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa>

50 “Nós possuímos a filosofia da Cidade para as Pessoas, defendida pelo arquiteto dinamarquês Jan Gehl. Ela preza que os espaços urbanos sejam criados para uso coletivo e para que possa ser usufruído por todos os grupos sociais: homens, mulheres, crianças, idosos, pessoas com deficiências, e outros. Não importando a classe social, etnia, ou qualquer outro parâmetro. As praças são para todos” (PRAÇAS, 2017: s/p).

homens que frequentam o local. Se o número de mulheres no parque diminui, é um indicativo de que a segurança pode estar em declínio. Uma característica recorrente, quando se discute espaço público a partir da perspectiva da mulher moderna é a da sensação de segurança. Muitas mulheres se sentem ameaçadas ou intimidadas em alguns locais por medo de agressões e violência” (PRAÇAS, 2017: s/p).

O apoio mútuo e implícito que mulheres sentem em relação umas às outras também é evidenciado em suas próprias falas, como por exemplo em cartazes utilizados em marchas de luta por seus direitos em todo o mundo. Em suma, a presença feminina de forma livre e autônoma nos espaços públicos fortalece o sentimento de empoderamento do próprio corpo e traz tranquilidade ao grupo ao ter uma conotação de segurança para outras mulheres.



**FIG. 57** Marcha das vadias, Brasília, 2013.

**FIG. 58** Marcha 'Ni Una Menos', Perú, 2016.

## Prospecções e faltas

Enquanto identidade gráfica e visual, sinto que o uso do diário gráfico ainda tem muito o que oferecer em termos de experimentações e desbloqueio. Percebi que, mesmo que tenha percebido diferentes “humores” no meu registo de desenho, a continuação da prática diária neste suporte pode, cada vez mais, me levar a uma linguagem visual mais sólida, sendo que através dos desenhos-ilustração ainda percebo muitas variáveis estéticas. O objetivo do atual trabalho não foi ter uma extensa produção de ilustrações ou um projeto de um livro, mas acompanhar o processo de mudanças do desenho, através do pensamento sobre o lugar, a fim de chegar a um desenho que se caracterizasse como ilustração. Acredito que para este objetivo, o material recolhido foi suficiente para visualização de um trajeto “evolutivo” do desenho que acompanhou o estudo teórico. Ainda que tenha ficado em aberto a vontade de realizar mais desenhos-ilustração, ou mesmo vivenciar o jardim por mais estações do ano, pois assim completaria um ano inteiro de imersão.

Durante o desenvolvimento da temática sobre a memória do corpo social feminino, o processo de trocas entre histórias pessoais e de amigas, diálogos estes gerados pelo pensamento para dissertação, e mais uma vez, vida se mistura ao trabalho, há atualmente a motivação, para uma investigação futura que permita ações a níveis sociais, por preparar um questionário / entrevistas qualitativas com mulheres de diferentes faixas etárias, que atue como glossário de memórias femininas, a fim de ser fonte para produção de ilustrações ou também para o desenvolvimento de projetos que atuem em contexto do espaço público ou do livro ilustrado. Sendo esta dissertação iniciada a partir do meu olhar, sinto que agora há a necessidade de voltar a perspectiva ao olhar de outras mulheres.

Como prospecção para futuras reflexões temáticas e desenvolvimento de trabalhos visuais, o processo da dissertação foi interessante também para a descoberta de um ponto sensível do pensamento que estimula a minha criatividade: estar imersa em ambiente natural,

mesmo que na cidade. Esta relação, no contexto da minha vivência na cidade do Porto e do desenvolvimento da dissertação, se materializou em uma relação entre eu e os jardins. Sempre em uma procura por refúgio na natureza, na cidade percebi que o refúgio mais acessível estava nas áreas verdes. E foi justamente por esta necessidade visceral que o incômodo advindo dos assédios e do modo de utilização de um destes pequenos locais, o Jardim de São Lázaro, teve um efeito irritante.

No entanto, a percepção sobre o efeito de estar em ambiente natural como fator produtivo evidenciou-se quando passei a me refugiar, para a produção da dissertação, em outro jardim, o Jardim Botânico<sup>51</sup> do Porto, onde encontrei tranquilidade e calma para pensar sobre o que vivenciei no Jardim de São Lázaro.

A grande diferença de sensações que senti ao vivenciar os dois jardins fez-me pensar a importância dos espaços verdes nas cidades e sua valorização enquanto locais de respiro e de acesso democrático a todos. Perceber que um jardim público se mostra um pouco arredo às mulheres demonstra que é possível criar políticas, eventos que valorizem os moradores locais como sujeitos ativos na cidade e projetos urbanos que dinamizem o uso do espaço de modo a diversificar seu público e reduzir as barreiras invisíveis que demarcam territórios que perpetuam comportamentos sexistas. Isto ficou visível quando em uma tarde no Jardim de São Lázaro um grupo de dança ensaiava no local. Apenas a ocupação do jardim por um público diverso, o grupo de dança, constituído por homens e mulheres em atividade, fez com que o espaço se tornasse mais “amigável” e que frequentadores usuais convivessem com novos frequentadores curiosos, além do grupo de dança, de forma natural.

---

51 A sensação causada pela frequência no Jardim Botânico assemelha-se à descrição do significado asobre a essência dos primeiros jardins colocada por Valdemar Cordeiro: “Simbolicamente os primeiros jardins surgiram, já há muitos séculos, em oposição a uma vida toda feita de materialismo e de sentido prático de sobrevivência. Bruscamente o homem – o primeiro jardineiro – apercebeu que ao seu universo faltava algo – alguma coisa que se não podia comer, que não dava abrigo e que não tinha exactamente a ver com a sua sobrevivência: a Beleza” (CORDEIRO, 1988: 18)

No mínimo as experiências no Jardim serviram para modificar minha própria atitude, como mulher, nos espaços públicos. Sendo estes espaços meus por direito, por serem públicos, ando de cabeça erguida, adquiri coragem de olhar os homens que assediam de frente. A resistência em ocupar estes locais, a começar por mim, aos poucos pode também transmutar as relações, bem como minha própria presença pode incentivar que outras mulheres passem a resistir e manter-se ativas na ocupação de todos espaços que são nossos também. A princípio, esta atitude, se somada a mais mulheres, pode já quebrar territórios de construção machista e incentivar a diversidade e interação entre gêneros e faixas etárias. Não para que haja segregações ou desavenças, mas para que todos a partir da colocação de seus corpos nos espaços públicos, convivam, e que pela convivência e resistência, abra-se uma porta à quebra de paradigmas.

### **Escolhas teóricas – discursos decoloniais**

Dentro do âmbito interdisciplinar desta dissertação e da minha condição de imigrante brasileira, procurou-se dar preferência ao discurso teórico que seguisse a linha pós-moderna da sociologia onde opta-se por um discurso o menos eurocentrado possível. Devido a isso, mesmo quando se fala sobre cadernos de viagem, optou-se por não dar ênfase ao contexto histórico das expedições europeias às Américas, por exemplo, pois considerou-se que estes registros em desenho, para esta dissertação, que lidou com questões que envolveram identidade de gênero, linguagem e, de certo modo, o olhar do estrangeiro, não fazem sentido e até mesmo poderiam ser muito contraditórias se contribuíssem à manutenção de uma abordagem já por tanto tempo imposta.

Os estudos culturais feministas são essencialmente preocupados em retirar o domínio do discurso das elites tradicionalmente detentora de poder e em valorizar, nas interconexões sociais, que todos fazem parte da construção de cultura. Portanto, o estudo das relações de poder, que enquadraram o estudo das relações sociais e configurações de

território no Jardim de São Lázaro, trazendo reflexões de gênero, em tudo dialogou com o caminho dos discursos decoloniais.

“A maior parte das pesquisas pós-coloniais seguiu a trajetória dos estudos literários e culturais, através da crítica a modernidade eurocentrada, da análise da construção discursiva e representacional do ocidente e do oriente, e das suas consequências para a construção das identidades pós-independência. A preocupação dos estudos pós-coloniais esteve centrada nas décadas de 1970 e 1980 em entender como o mundo colonizado é construído discursivamente a partir do olhar do colonizador, e como o colonizado se constrói tendo por base o discurso do colonizador” (ROSEVICS, 2017: 188).

A ideia do decolonialismo não é segregar, mas ao contrário, tentar repensar as relações de fronteiras culturais que *dividem* o “nós” e o “outro”, que nos colocam em definições estereotipadas (no caso, do que é ser mulher e do que é ser brasileira também) que impedem de ver-nos como o que somos.

Assim, as necessidades teóricas a nível geográfico e sociológico surgiram ao passo em que a reflexão sobre o espaço, lugar e território emergiam durante a leitura da paisagem urbana, se misturando à reflexão sobre o que eu enquanto mulher sentia e observava também. Assim, como contributo, acredito que este estudo, que se inicia com a proposta de desvendar um sentimento íntimo a cerca de um lugar e para isto, utilizar do diário gráfico enquanto lugar de pensamento para a ilustração, acaba por unir mais do que segregar discursos e linguagens. Demonstrou o tamanho do universo que pode se abrir a partir de uma percepção inicial, em um movimento transformador que não se encerra nesta dissertação. Ao menos a mim, ficou evidente que a investigação da própria vida e dos caminhos para a comunicação visual podem ser muito mais provocadores e instigantes do que seguir pela manutenção de padrões de comunicação, sejam em ilustração ou design, que se pautam em pesquisas superficiais apenas a nível imagético ou tendências visuais.

## Bibliografia

Amandi, Cláudia. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*. (Doutoramento), Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

Amandi, Cláudia. (2012). *O Caderno e o Arquivo: O Espaço das Coisas*. ENCONTROS ESTÚDIO UM: Temas e Objetos do Desenho, #3 Arquivo.

Arbach, Jorge. (2007). *O Fato Gráfico*. (Doutoramento), Universidade de São Paulo, São Paulo.

Berger, John. (1980). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

Carvalho, Glauber; Rosevics, Larissa (Orgs.). (2017). *Diálogos Internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: PerSe.

Clarke, Michael. (2007). *Verbalising the Visual: Translating Art and Design Into Words*: AVA Publishing.

Cordeiro, Valdemar. (1988). *Jardins do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Costa, Lúcio. (1987). *Brasília Revisitada 1985/1987*. Revista Projeto.

Davis, Eleanor. (2014). *How to be Happy*. Lake City, Seattle: Fantagraphics.

Davis, Eleanor. (2016). *Sem Título*. Acessado em abril, 2017, retirado de <https://www.instagram.com/squinkyelo>

D'Alleva, Anne. (2005). *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing.

Gonçalves, António. (2012). *O Arquivo como Desenho*. ENCONTROS ESTÚDIO UM: Temas e Objetos do Desenho, #3 Arquivo.

Han, Byung-Chul. (2016). *No Enxame: Reflexões Sobre o Digital*. Lisboa: Relógio d'Água.

Noble, Ian; Bestley, Russell (2005). *Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design* (1 ed.): AVA Publishing.  
Maziero, Lucia Tereseinha Peixe; Bonametti, João Henrique (2016). *Comunicação do espaço urbano. Signos da paisagem*. Aeasc.com.

Neto, Nécio Turra. (2015). *Espaço e Lugar no Debate Sobre Território*. Geograficidade, 5(1).

Olga, Think. (2013). *Chega de Fiu Fiu*. Acessado em agosto, 2017, retirado de <http://thinkolga.com/cheга-de-fiu-fiu>

Ostrower, Fayga. (2001). *Criatividade e Processos de Criação* (15ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes.

Paola, Power. (2017). *Sem Título*. Acessado em abril, 2017, retirado de <https://www.instagram.com/powerpaola/>

Peixoto, Adão José. (2012). *Os sentidos formativos das concepções de corpo e existência na fenomenologia de Merleau-Ponty*. Revista da Abordagem Gestáltica, 18(1).

Pink, Sarah. (2009). *Doing visual ethnography images, media and representation in research* (2nd ed.). London: SAGE Publications.

Praças. (2017). *A Mulher e o Espaço Público*. Acessado em junho, 2017, retirado de <https://www.pracas.com.br/blog/a-mulher-e-o-espaco-publico>



Quental, Joana. (2009). *A ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e interpretação*. (Doutoramento em Design), Universidade de Aveiro, Aveiro.

Riobom, Sara. (2016). *O jardim dedicado às mulheres do Porto*. Acedido em Outubro, 2016, retirado de <http://portoalities.com/pt/o-jardim-dedicado-as-mulheres-do-porto/>

Salavisa, Eduardo. (2008). *Diários de Viagem: Desenhos do Quotidiano*. Lisboa: Quimera Editores.

Scott, John. (2010). *Sociologia: Conceitos-chave*. Rio de Janeiro: Zahar.

Sketchers, Urban. (2012). *Urban Sketchers em Lisboa: Desenhando a cidade*. Lisboa: Quimera Editores.

Skelly, Katie. (2014). *Sex, Humor, and the Grotesque: A Conversation with Eleanor Davis, Julia Gfrörer, and Meghan Turbitt*. Acedido em Abril de 2017, retirado de <http://www.tcj.com/sex-humor-and-the-grotesque-a-conversation-with-eleanor-davis-julia-gfrorer-and-meghan-turbitt>

Solnit, Rebecca. (2002). *Wanderlust a history of walking*. London: Verso.

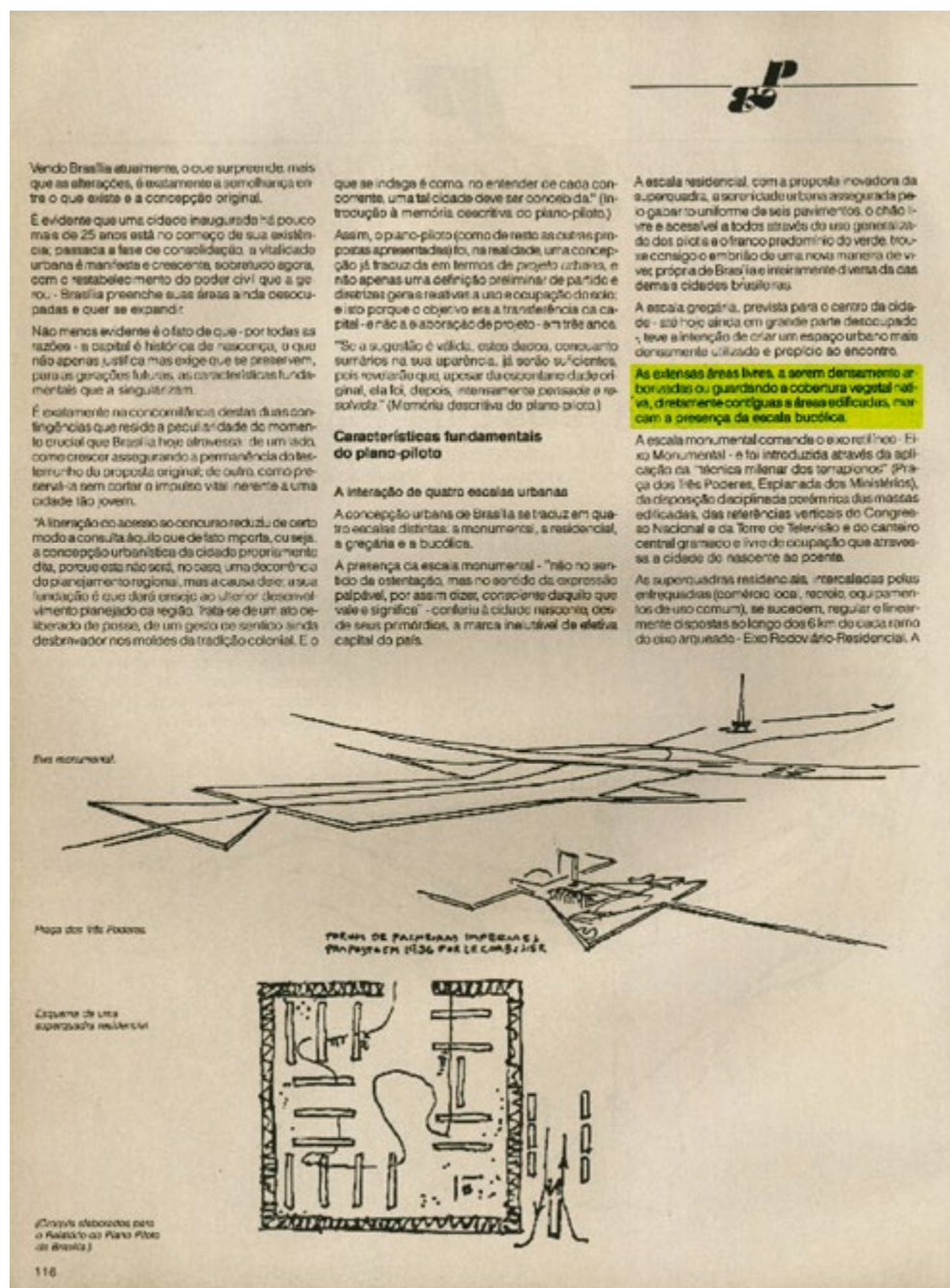
Versiani, Daniela Beccaccia. (2005). *AUTOETNOGRAFIAS: Conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Kahlo, Frida. (2012). *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. São Paulo: José Olympio.

Kuschnir, Karina. (2016). *A antropologia pelo desenho: Experiências visuais e etnográficas*. Cadernos de Arte e Antropologia, 5(2).

## Anexos

**A.** Revista *Projeto*, texto *Brasília Revisitada 1985/1987* de Lúcio Costa, editoria *Ensaio & Pesquisa* (1985).



escala definida por esta seqüência entra-se com a escala monumental não apenas pelo gabarito das edificações, como pela definição geométrica do terreno de cada quadra através da arborização densa da faixa verde que a delimita e lhe confere o ritmo de "pátio interno" urbano.

A escala gregária surge, logicamente, em torno da interseção dos dois eixos, a plataforma rodoviária, elemento de vital importância na concepção da cidade e que se tornou, além do mais, o ponto de ligação de Brasília com as cidades-satélites. No centro urbano, a densidade de ocupação se previu maior e os gabaritos mais altos, à exceção dos dois setores de diversidade.

E a intervenção da escala bucólica no ritmo e na harmonia dos espaços urbanos se faz sentir na paisagem, sem transição, do ocupado para o não ocupado - em lugar de muralhas, a cidade se propôs delimitada por áreas livres arborizadas.

#### A estrutura viária

O plano de Brasília teve a expressa intenção de trazer até o centro urbano a fluência de tráfego própria, até então, das rodovias, quem conheceu o que era a situação do trânsito no Rio de Janeiro, por exemplo, na época, entenderá talvez melhor a vontade de desalojar viário, a idéia de se poder atravessar a cidade de porta a porta livre de engarrafamentos.

O que permaneceu incompreensível é até hoje não existir - pelo menos na área urbana - um serviço de ônibus municipal impecável, que se beneficie das facilidades existentes apenas a título de exemplo: as pistas laterais do Eixo Rodoviário-Residencial, desenhadas prioritariamente ao transporte coletivo - têm não nos dois sentidos; no entanto, sua utilização pelos ônibus só se faz numa direção em cada uma delas. Bem como não se ter ainda introduzido o sistema de "transitência" que se impõe para que o passageiro não seja onerado indevidamente.

A estrutura viária da cidade funciona como amolpou integrador das várias escalas urbanas.

#### A questão residencial

O plano piloto optou por concentrar a população próximo ao centro (Eixo Rodoviário-Residencial), através da criação de áreas de vizinhança que só admitem habitação multifamiliar, mas habitação multifamiliar não na forma de apartamentos construídos em terrenos inadequados e congestionados de moradores das residências vizinhas, como geralmente ocorre.

A proposta de Brasília mudou a imagem de "morar em apartamento", e isto porque morar em apartamento na superquadra significa dispor de chão livre e gramados generosos contíguos à "base" numa escala que um lote individual normal não tem possibilidade de oferecer.

E prevaleceu a idéia de distribuir a ocupação residencial em áreas definidas a priori para apartamentos (superquadras) e para casas isoladas - estas, mais afastadas do centro.

#### Oria do lago

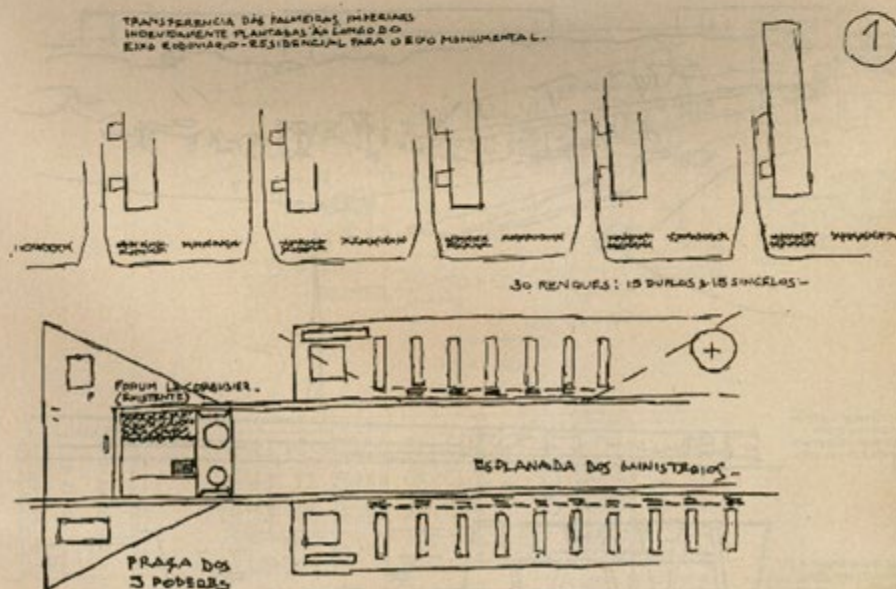
O plano-piloto reflete a imagem tradicional no Brasil da barreira edificada ao longo da água; a orla do lago se pretendeu de livre acesso a todos, apenas privatizada no caso dos clubes. E, onde prevalece a escala bucólica.

#### A importância do paisagismo

"De uma parte, técnica rodoviária; da outra, Mônica paisagística de parques e jardins." (Memória descritiva do plano-piloto)

A memória descritiva do plano deixou clara a importância da volumetria paisagística na integração das quatro escalas urbanas da cidade: o caráter central da Esplanada gramada, as cordoadas verdes das superquadras, a massa densamente arborizada prevista para os setores culturais (até hoje ainda desprovidos de vegetação).

Daí a importância da remoção - enquanto é tempo - das palmeiras-imperiais indevidamente plantadas ao longo do Eixo Rodoviário-Residencial para o Eixo Monumental: as razões desta impugnação foram claramente expostas em dois pareceres anexados a este relato.





São de recomendar, ainda, providências imediatas para a criação de massas compactas de araucária na área aberta do terreno da Praça dos Três Poderes, para que seu verde escuro sirva de fundo e valorize o branco dos palácios, bem como o plantio de torques de pau-rei no entorno direto do edifício do Tribunal do Contas da União - impedindo aberração no local onde se encontra - a fim de atenuar sua lamentável interferência visual no conjunto da praça.

#### A presença do céu

Da proposta do plano-piloto resultou a incorporação à cidade do mesmo céu do plano, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana - os "vazios" são por ele preenchidos, a cidade é de verdadeiramente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda.

#### O não-alastramento suburbano

A implantação de Brasília partiu do pressuposto de que sua expansão se faria através de cidades-satélites, e não da ocupação urbana gradativa das áreas contíguas ao núcleo original. Prevê-se a alternância de definido de áreas urbanas e áreas rurais - proposição contrária à ideia do alastramento suburbano denso e tateado.

Assim, a partir do surgimento precoce e improvisado das cidades-satélites, prevaleceu até agora a intenção de manter entre estes núcleos e a capital uma larga faixa verde, destinada a uso rural.

tal abordagem teve como consequência positiva a manutenção, ao longo do tempo, das áreas da feição original de Brasília. Mas, em contrapartida, a longa distância entre as satélites e o "Plano Piloto" isolou demais a maioria dos dois setores de sua população metropolitana que residem nos núcleos periféricos, além de gerar problemas de custo para o transporte coletivo.

Daí a proposta apresentada no início do atual governo da implantação de quadras econômicas - ou comunitárias - ao longo das vias de ligação entre Brasília e as cidades-satélites, sendo mantida a destinação das áreas aos funhos desta urbanização à cultura nortista-janina.

#### Complementação e preservação

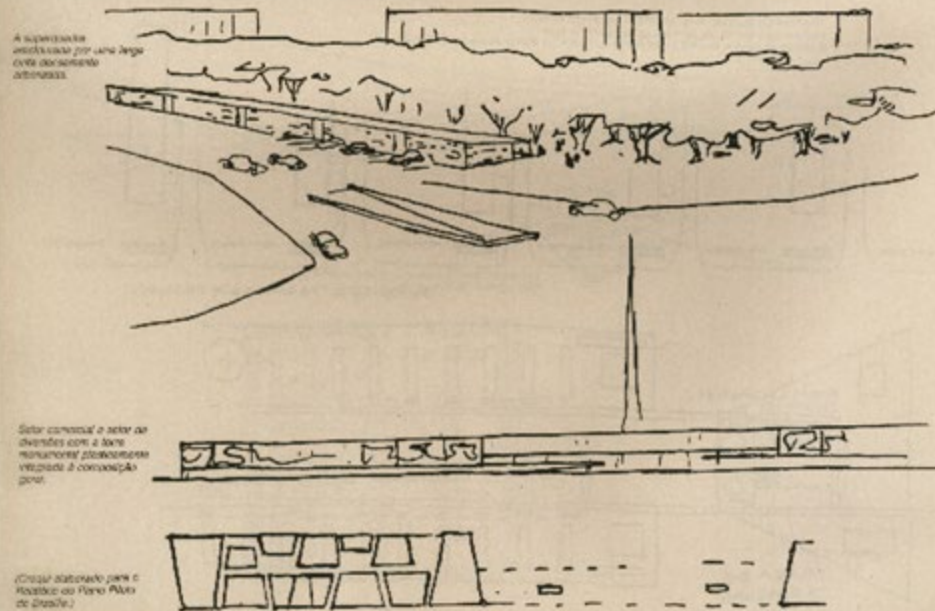
Complementar e preservar estas características significativas, por conseguinte:

1. Proceder ao tombamento do conjunto urbanístico-arquitetônico da Praça dos Três Poderes, incluindo-se os palácios do Executivo e da Justiça, de vez que constituem sua vinculação arquitetônica com a Esplanada dos Ministérios, cuja perspectiva ficará valorizada com a transferência das palmeiras-imperiais.

2. Manter os gabaritos vigentes nos dois eixos e em seu entorno direto (até os setores de grandes áreas, inclusive), permanecendo não-edificados as áreas livres diretamente contíguas, e baixa a densidade, com gabaritos igualmente baixos, nas áreas onde já é prevista ocupação entre a cidade e a orla do lago. Isto é fundamental.

Brasília, a capital, deverá manter-se "diferente" de todas as demais cidades do país: não terá apartamentos de moradia em edifícios altos, o gabarito residencial não deverá ultrapassar os seis pavimentos iniciais, sempre sobre o chão. Este será o traço diferenciador - gabarito alto no centro comercial, mas deliberadamente contido nas áreas residenciais, a fim de estabelecer, em ambiente moderno, escala humana mais próxima da nossa vida doméstica e familiar tradicional.

3. Garantir a estrutura das unidades de vizinhança do Eixo Rodoviário-Residencial, mantendo a entrada única nas superquadras, a interrupção das vias que lhes dão acesso - para evitar tráfego de passagem - bem como ocupação devidamente as frechas não comerciais com instalações para esporte e recreio e demais equipamentos de interesse comunitário, sobretudo escolas públicas destinadas ao ensino médio. Proibir a vedação das áreas cobertas de acesso aos prédios (pilões) e dos parqueamentos - cobertos ou não.



**Transcrições de trechos do texto de Lúcio Costa que evidenciam a importância das áreas verdes e elementos naturais no planejamento urbano do plano-piloto<sup>52</sup>.**

“As extensas áreas livres a serem densamente arborizadas ou guardando a cobertura vegetal nativa, diretamente contíguas à áreas edificadas, marcam a presença da escala bucólica” (COSTA, 1985: 116).

“A proposta de Brasília mudou a imagem de ‘morar em apartamento’, e isto porque morar em apartamento na superquadra significa dispor de chão livre e gramados generosos contíguas à ‘casa’ numa escala que um lote individual normal não tem possibilidade de oferecer” (COSTA, 1985: 117).

“A memória descritiva do plano deixou clara a importância da volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade: o canteiro central da Esplanada gramado, as cercaduras verdes das superquadras, a massa densamente arborizada prevista para os setores culturais (até hoje ainda desprovidos de vegetação)” (*Idem*)

“Da proposta do plano-piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana – os ‘vazios’ são por ele preenchidos; a cidade é deliberadamente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda” (COSTA, 1985: 118).

---

<sup>52</sup> O plano-piloto compreende o centro planejado de Brasília, conhecido pelas “asas” do desenho urbanístico. A realidade descrita no texto não compreende as periferias e cidades satélites do Distrito Federal.

B. Íntegra da matéria *Como atitudes diárias ajudam a reforçar a cultura machista e violência contra a mulher*, da página de notícias Huffpost (2017).

EDITION  
BR

HUFFPOST

f t i

NOTÍCIASVOZESMULHERESLGBTCOMPORTAMENTOVIRALENTRETENIMENTOETC✉

MULHERES

# Como atitudes diárias ajudam a reforçar a cultura machista e a violência contra a mulher

"Discutir masculinidade significa romper com um padrão FIXO, LIMITADOR e PRÉ-MOLDADO do que é ser homem", diz cartilha da Defensoria Pública.

13/02/2017 11:52 -02 | Atualizado 13/02/2017 12:06 -02

f t G+ in e

HuffPost Brasil



REPRODUÇÃO: FOTOGRAFIA BRASIL

A Defensoria Pública de São Paulo lançou a cartilha [Vamos falar sobre masculinidade?](#), com orientações sobre como combater o machismo e esclarecimentos sobre a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006).

De acordo com a coordenadora auxiliar do Núcleo de Promoção e Defesa dos Direitos da Mulher, Yasmin Pestana, o objetivo da campanha é que os homens reflitam sobre atitudes cotidianas.

**“A ideia de que existe uma padrão hegemônico de masculinidade que aprisiona os homens está relacionado ao machismo. O que a cartilha pretende debater é que existem várias formas de ser homem e outras formas de masculinidades que não estejam relacionadas a padrões machistas.**

— Defensora pública Yasmin Pestana

Serão disponibilizadas 10 mil cópias em todas as unidades do órgão e também no site da defensoria. O órgão também fará duas rodas de discussões sobre gênero. Uma nesta terça-feira (15), das 19h às 21h30 na Defensoria Pública em Santo André. E outra nesta quarta-feira (16), das 17h às 19h30 na Defensoria Pública em Fernaz de Vasconcelos.

BOMBANDO

Temer fica: Aqui está a lista dos deputados que votaram para salvar o presidente

39 famosos casados ou que namoram pessoas 'comuns'

Na terra das pizzas e gelatos, como os italianos se mantêm o povo mais magro do Ocidente?

O Novo Testamento pode mudar a maneira como pensamos cristianismo e homossexualidade?

O que dizem as mensagens do celular do deputado que tatuou o nome de Temer

13 profissões que pagam bem e não precisam de um diploma universitário

INSCREVER-SE E SEGUIR

Quero receber por e-mail as conteúdos mais importantes e as notícias que bombaram na semana. [Saiba mais](#)

 Newsletter

[endereco@email.com](mailto:endereco@email.com)

Inscriva-se →

 Twitter

 Facebook

 Instagram

 Google+

| ANEXOS |

126

No início da publicação, vem o questionamento sobre o que é ser homem e as brincadeiras de infância.

“

**Para as meninas brinquedos de cozinha, bonecas, fantasias de princesas etc. Para os meninos, bola, skate, armas de brinquedos, espadas etc (...) Por que os homens têm que mostrar coragem e força enquanto as mulheres, fragilidade e dependência?**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”

Em seguida, a cartilha apresenta ideias ligadas à feminilidade, como passividade, sensibilidade, compreensão e delicadeza. E frases como “meninas brincam dentro de casa”, “mulheres são dramáticas e choronas”, “mulheres possuem TPM, por isso, são descontroladas”.

E também conceitos relacionados à masculinidade, como agressividade, dominação, insensibilidade. Além de expressões como “homem que é homem não chora” e “o homem é o chefe da família.

Para depois questionar o valor dado a essas características.

“

**Na medida em que as características femininas são vistas como inferiores, se algum homem aparentar qualquer traço desse tipo, é tratado com inferioridade pelos outros. Por exemplo, “Mulherzinha” é um xingamento que, desde pequenos, homens que demonstram sensibilidade ouvem dos demais.**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”

“

**Discutir masculinidade significa romper com um padrão FIXO, LIMITADOR e PRÉ- MOLDADO do que é ser homem. O mesmo se aplica quando se discute feminilidade. O que se pretende, portanto, é dar liberdade para que as pessoas possam sair das “caixinhas” dos comportamentos pré-determinados para homens e para mulheres.**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”

A publicação dá exemplos como não dizer que um homem é menos homem porque sua esposa ganha mais do que ele, não julgar a masculinidade de um homem que permite que sua esposa saia sozinha ou não dizer que é conduta de “mulherzinha”, um homem gostar de assistir um filme romântico.

“

**Muitas condutas tidas como tipicamente “masculinas” são reflexo do machismo. Mas, o que é machismo? Machismo é toda forma de discriminação às mulheres, que tenha como objetivo inferiorizar, controlar e desqualificar uma pessoa pelo simples fato de ser mulher.**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”

A cartilha lembra que meninos são ensinados a impor suas vontades por meio de força e que, segundo o Mapa da Violência de 2015, 94,2% das vítimas de homicídio por armas de fogo no País, em 2012, eram homens, sendo que 56% possuíam entre 15 a 29 anos.



E como essa educação está ligada à violência contra a mulher, que costuma ser vítima dentro de casa.

“

**Se o homem aprendeu a ser agressivo e violento quando criança, se é agressivo e violento na rua, as chances desse e comportamento se repetir em casa são enormes.**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”

A publicação ressalta que as vítimas de violência doméstica majoritariamente são as mulheres agredidas pelos maridos, companheiros, namorados, irmãos etc. Das mortes violentas de mulheres, 50,3% são cometidas por familiares. Desse total, 33,2% são parceiros ou ex-parceiros.

O Brasil é o quinto país mais violento para mulheres em um ranking de 83 nações que usa dados da Organização Mundial de Saúde (OMS). Em média, 11 mulheres foram assassinadas no Brasil todos os dias entre 2003 e 2013.

Segundo a pesquisa “Violência contra a mulher: o jovem está ligado?”, feita pelo Data Popular, em parceria com o Instituto Avon, em 2014, 51% já sofreram ameaças, foram seguidas pelo ex, ou este ficou enviando mensagens ou ainda espalhando boatos sobre a mulher.

De acordo com o Mapa da Violência 2015 – Homicídio de Mulheres, quase metade das entrevistadas declararam que tiveram que tomar alguma atitude para cortar contato com o ex, incluindo deixar de frequentar lugares onde iam regularmente, mudar o número do celular, parar de usar redes sociais e até mesmo mudar de telefone residencial ou endereço ou local de trabalho. Apenas 2% declaram ter registrado boletim de ocorrência.

E mais uma vez, a cartilha aproxima casos graves de atitudes cotidianas.

“

**O controle das ações e das condutas das mulheres por seus companheiros também é uma forma da violência doméstica (...) Essas atitudes são realizadas por meio de violências verbais, psicológicas, morais e patrimoniais que, mesmo quando realizada com a justificativa de que é “por amor”. Por exemplo: “não quero que use essa roupa, porque eu quero te proteger e cuidar de você.**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”

Em seguida, a publicação conta a origem da Lei Maria da Penha, criada a partir do caso de Maria da Penha Maia Fernandes, que sofreu duas tentativas de assassinato por parte de seu companheiro e, por consequência dessas agressões, ficou paraplégica. E busca acabar com mitos sobre a legislação.

“

**A importância da aprovação da Lei nº 11.340/06 foi a contribuição ao debate sobre violência doméstica, que se espalhou pelo país, mostrando a gravidade e a invisibilidade de uma violência que até então não era conhecida ou percebida como tal. Diferente do que muitas pessoas pensam, a Lei não tem como objetivo principal prender os homens.**

—Cartilha “Vamos falar sobre masculinidade?”



E detalha os tipos de violência previstos na Lei: física, psicológica, sexual, patrimonial e moral. A defensoria também explica que as mulheres podem solicitar medidas protetivas, como afastamento do lar do homem autor da violência, proibição de contato por qualquer meio (celular, internet etc), suspensão de visitas, entre outras.

A cartilha mostra ainda que a Lei Maria da Penha prevê a criação de grupos de reeducação para homens autores de violência doméstica, em que são discutidos temas relacionados ao cotidiano dos homens.

Ao final, a publicação dá sugestões de como os homens podem combater a violência contra a mulher, como conversar com amigos e familiares homens se perceber que estão envolvidos em alguma situação de violência doméstica e acabar com a divisão de tarefas e de tratamentos desiguais a meninos e meninas nos espaços familiares.



ETC: [direito das mulheres](#) [feminicídio](#) [lei maria da penha](#) [machismo](#) [Mulheres](#)

[violência contra a mulher](#)

## Apêndice

